Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/samladeskrifter19leve

Swed.
L.6617

SAMLADE SKRIFTER

AF

OSCAR LEVERTIN

19

NITTONDE DELEN

SVENSK KONST OCH SVENSK NATUR

173407
28/8/22.

STOCKHOLM
ALBERT BONNIERS FÖRLAG

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

SVENSK KONST

OCH

SVENSK NATUR

AF

OSCAR LEVERTIN

STOCKHOLM
ALBERT BONNIERS FÖRLAG

STOCKHOLM
ALB. BONNIERS BOKTRYCKERI 1918

SVENSK OCH FRANSK MEDALJKONST UNDER 1600-TALET.

Under de sista decennierna har en rad ståtliga arkivpublikationer utkommit, som bragt i dagen en myckenhet material för studiet af Frankrikes konstlif och konstutveckling från medeltiden ända upp till revolutionen. Tack vare dessa arbeten börjar man få en öfverblick öfver den storartade rikedom af all slags konst, som alstrats och kapitaliserats i det urgamla konstland, hvilket med fog kallats »artifex Gallia». Dessa nyutgifna dokument bestå framför allt af inventarier och räkenskapsböcker, och de omfatta så godt som hela den franska civilisationen allt från gotikens dagar. Dock, särskildt ymnigt hafva dessa källor kommit oss till handa och utgifvits från »det stora seklet». Medan det förut varit en lyckträff när en eller annan längre dokumentserie bevarats — blott genom en kompilation af en peruklärd från 1600-talet, André Félibien, äga vi t. ex. någon kännedom om räkenskapsböckerna för huset Valois' stora byggnadsverk, Fontainebleau, Louvren och andra — blir mängden af bevarade och fortlöpande hand-

lingar särskildt från och med 1664 utomordentligt stor.

Detta år betecknar också en epok i den franska konstens yttre historia. Colbert, som två år tidigare erhållit finansportföljen, blir då »Surintendant des Bâtiments», d. v. s. hvad på modernt språk skulle kallas »minister för de offentliga arbetena och de sköna konsterna». Först med Colbert nådde också l'ancien régimes franska förvaltning och byråkrati sin fulländning, och konsten blef för första gången direkt indragen i den statsliga administrationens stora nät efter att förut haft sin plats inom den borgerliga skrå- och gillevärlden. Först nu nådde tidens strängt hierarkiska idéer också konstlifvet. Ludvig XIV blef dess liksom hela det franska rikets öfverhufvud. Han representerades af Colbert, som styrde konsten finansiellt genom sin byråchef och förtroendeman, den kände sagoberättaren Charles Perrault — en bror till arkitekten — och artistiskt genom »konungens förste arkitekt och förste målare», hvilka förmedlade och bedömde alla beställningar.

Kronan behärskade så både det konstnärliga lifvet och den konstnärliga produktionen. Hvilken betydelse handlingarna rörande statens uppdrag till konstnärer och konsthandtverkare äga, ligger med ett så monarkiskt system i öppen dag. Redan utgifvaren af Colberts administrativa korrespondens, P. Clément, har påpekat denna brefväxlings värde äfven för konsthistorien. Men en ännu viktigare fyndort har på senare tider öppnats för konstforskningen. Det är kronans byggnadsräkningar,

hvilka systematiskt begynt föras från 1664 och finnas i behåll ända till 1775.

Af dessa, »Les Comptes des Bâtiments du Roi», har en utmärkt fransk arkivist, Jules Guiffrey, i fem mäktiga kvartband publicerat dem, som röra Ludvig XIV:s regering — alltså tiden 1664—1715. Rikhaltigheten och vikten af dessa räkenskapsböcker inses, om man betänker, att här finnas bokförda alla utbetalningar, som af kronan gjorts för konstnärliga och kulturella ändamål, och att till och med anslag åt akademier och pensioner åt lärda och poeter inom och utom Frankrike stå uppförda på dessa konton. Men viktigast äro dessa räkenskaper naturligtvis för konsthistorien. Genom dem kan man följa de franska artisternas arbete i kronans tjänst steg för steg, år för år följa sådana jättebyggnaders historia som Louvren, Tuilerierna, Versailles' och Vincennes' slott m. fl. Och allt ingår här: den ledande arkitektens aflöning, byggnadsentreprenörens beting, freskomålarens, stuckatörens och murarens dagspenning, allt intill posterna för de anspråkslösaste och lägsta sysslorna vid slottens uppförande och underhåll, allt intill trädgårdsdrängars och renhållningsmäns betalning.

Denna utomordentligt rika fyndort för upplysningar om konstnärer från Mansarts, Rigauds och Coysevoxs rang ner till handtverkenas skickliga och gedigna yrkesmän har Jules Guiffrey gjort tillgänglig för forskning och dessutom fullständigat genom en annan publikation i tvenne ståtliga volymer — inventariet öfver Ludvig XIV:s bohag.

Dessa arbeten äro emellertid icke blott intressanta för den, som studerar fransk konsthistoria. Frankrike var under Ludvig XIV Europas främsta stat, tongifvande i fråga om allt hvad kultur hette. Konstens högvakt hade flyttat från Tibern till Seinen. Så kan man vänta, att bland dessa volymers tusentals uppgifter också finna intressanta upplysningar om konstnärer från andra länder, hvilka i Frankrike sökt vidare arbetsfält och rikare bärgning än hemma. Det är också fallet, och för en svensk är det med en egendomlig känsla af gladt och stolt igenkännande, som man här äfven hittar spår af svensk talang och arbetsflit. I stort antal kan man ju icke vänta att finna notiser om svenska män. Hur mycket kunde Karlarnes ännu skäligen råbarkade Sverige hafva att erbjuda Frankrike, där konstfliten var uråldrig och den artistiska förfiningen likaså? Det är snarare märkvärdigt, att några svenskar eller vid Sverige bundna krafter kunnat tränga fram på denna gamla och öfverfyllda konstmarknad. Men den förvånande eröfrings- och expansionskraft, som krigiskt präglade 1600-talets svenska historia, återspeglas också i fråga om fredlig yrkesskicklighet och konst i dessa franska handlingar från Ludvig XIV:s tid.

*

Det första namn af de tusental, som möta i registren öfver kronans byggnadsräkningar under Ludvig XIV, är lustigt nog en svensks — Elias Aahl (eller Hal). Mannen tituleras »direktör för

tjärmanufakturen» och var en svensk tjärbrännare, som med sina lärlingar kommit till Frankrike för att införa denna industri, särskildt behöflig i sjöstäderna och för flottan. Någon prydlig representant för svenskt handtverk var emellertid icke denne Elias Aahl.

I en förgrymmad skrifvelse till franske ministern i Stockholm skildrar Colbert själf (1673) hans uppförande. Aahl åtnjöt stora löneförmåner, och när han förklarade sig vilja bosätta sig i Frankrike, var man hygglig nog att skaffa honom ett »hederligt gifte» med en flicka från Bordeaux och gaf honom en hemgift af 2,000 écus. Men efter ett par år tillskansade sig Aahl genom bedrägeri en betydande penningsumma och gaf sig af utan vidare, lämnande hustru och barn i sticket. Colbert undrar om Aahl vändt åter till Sverige. Franska sändebudet i Stockholm, Feuquières, svarar, att Aahl redan för en lifssak sitter i fängelse och alltså njutit ringa frukt af sina skälmstycken i Frankrike.

För kuriositetens skull är detta meddeladt. Men tjärbränneriet är visst icke den enda industri, för hvilken svenska krafter och teknik anlitades. Bland de i byggnadsräkningarna och i Colberts ministeriella korrespondens mötande svenskarna märkas särskildt två bröder De Besche, hvilka i Frankrike upprätta gjuteri och stålfabrikation. Bröderna sägas i Colberts bref vara söner till den, som i Sverige grundlagt en berömd kanonfabrik, och voro väl sålunda barn till skaparen af Näfvekvarns på sin tid ryktbara kanongjuteri.

Dock, en skildring af detta af svenskar ledda

faktori i Nivernais hör, liksom andra för öfrigt intressanta notiser i Colberts brefväxling om svenska grufarbetare i Frankrike, till den svenska industriens historia. Närmare konstens värld kommer man blott i uppgifterna om en speciell svensk utförselartikel — kopparn, som från Sverige i betydliga massor utskeppades till Frankrike. 1600-talets senare hälft är ju också den kanske mest lysande period, Falu kopparverk någonsin ägt, och trots de för framtiden ruinerande rasen 1687 höll sig koppartillverkningen därstädes ända till 1690 uppe på en sedermera aldrig ernådd höjd.

Den svenska kopparn begagnades i Frankrike till olika artistiska ändamål. Den användes vid gjutningen af »stora figurer efter antiken» (1684) af Keller, Versailles' högtberömde bronsgjutare, från hvilkens verkstad så många af parkens statyer utgått, ännu i dag föremål för beundran på grund af arbetets prakt och soliditet. Men märkvärdigare är, att den svenska kopparn gaf själfva krönet till en af Frankrikes och världens mest monumentala byggnader: taket på Versailles' slott är till stor del af svensk koppar, införd åren 1687—89. Och icke nog därmed, svenska taktäckare med gesäller och lärlingar följde den svenska metallen och lade den på sin plats. Räkenskaperna nämna särskildt två svenska mästare — Johan Georg Bartels och Christopher Gerzel. Jag vet inte rätt, hvilken egendomlig känsla bilden af dessa två svenska kopparslagare högt uppe på Ludvig XIV:s Versailles framkallar. Det är en

liten illustration till den svenska storhetstiden, som kunde gifva ämne till en historisk novell.

I nära släkt med Sveriges metaller och bergverk står också den konst, som i vårt fosterland tidigast nådde en sådan grad af fulländning, att dess idkare kunde bryta sig väg inom det internationella konstlifvet i städer som Paris och Wien. Det är mynt- och medaljgraveringens stolta konst, hvilkens monumentala och historiska styrka väl anstod karolinska tidehvarfvets heroiska Sverige. Det är också om förbindelserna mellan 1600-talets franska och svenska medaljkonst, som denna uppsats skall handla. Man blir nämligen öfverraskad att se, hvilken jämförelsevis liflig och föga uppmärksammad beröring, som på 1600-talet existerade mellan myntverken i Paris och Stockholm, och att finna, att de äldsta svenska eller i Sverige arbetande medaljörerna redan kunde göra sig gällande i Ludvig XIV:s konstförfarna hufvudstad.

Menar man med medalj — på strängt modernt vis — en skåde- eller minnespenning, icke afsedd till bytesmedel, men uteslutande till att bevara hågkomsten af en person eller en tilldragelse, begynner denna konstart i stort sedt först med ungrenässansen. Ty det är undantag, när man från antiken hittat dylika penningar utan samband med de gångbara mynten, såsom t. ex. de s. k. »Contorniaterna», präglade till de offentliga spelen och prydda, icke med statsöfverhufvudets profil eller märke, utan med bilder af atletiska täflingskämpar eller berömda döda, och när man från medeltiden funnit sigillika penningar med konunga-

bilder och härskaremblem, ämnade till hedersgåfvor att hugfästa en ärofull händelse eller en from gärning, ett trontillträde eller en pilgrimsfärd.

Dock, denna uppfattning är onödigt formell. Menar man med medalj blott en särskildt förädlad form af mynt, hos hvilken konst- och affektionsvärdet stå i första rummet och metallvärdet blott i det andra, äger medaljen urgamla anor och stammar åtminstone från det senantika tidsskede, hvilkets hopsmältning af den helleniska och den orientaliska världen gifvit upphof till så många af senare tiders kulturelement. Redan hos diadocherna begynner medaljen blifva en hofkonst, och den blir det än mera hos de romerska imperatorerna, samlande på sina små ytor det döende Hellas' skönhetsglans och Roms maktfullkomlighet. Under medeltiden ersättes medaljkonsten i viss mån af sigillgraveringen, hvilkens stämplar frambragtes med likartad teknik. Men med ungrenässansens återuppståndelse af den hedniska världens konst, persondyrkan och ideal blef medaljen åter väckt till lif. Redan Petrarca samlade antika mynt. Quattrocentons furstar, furstinnor och kondottierer voro af naturen både till själ och anletsdrag danade för medaljens stolta förevigande i oförgänglig metall. Hvad kunde bättre tolka deras viljas och väsens äregiriga heroism än dessa starka penningar, hvilkas bilder och valspråk ingen tid mäktar förinta.

En stor förändring i den tekniska framställningen gjorde vid samma tid den »lilla plastiken»

— som medaljkonsten kallats — till en självständig konstart. Medan medaljerna förut präglats med den mödosamt skurna stämpeln och slagits, började de nu gjutas efter modell.

Härigenom frigjordes medaljkonsten från myntverkstadens traditioner, blef handterbar för den bildande konstnären i allmänhet och kunde taga friare fart. Gjutningen skedde efter modell — af vax och lera, har man antagit, i Italien, af trä och sten i Tyskland, alltså af material, med hvilka så godt som alla konstnärer, som frestat på illusoriskt återgifvande af naturen, voro vana att reda sig. Bland Italiens beundransvärda medaljörer möta också en hel rad af tidehvarfvets målare och bildhuggare, Pisano och Gentile Bellini, Bertoldo och Benedetto från Majano för att blott nämna ett par af de mest berömda. En för ett par år sedan funnen originalmodell till en utmärkt medalj af Benedetto öfver florentinerpatriciern Filippo Strozzi är af snidadt järn, och detta hårdare, svårhandterligare material har — åtminstone i Florens — mer än man trott begagnats vid gjutningen. I hvarje fall blef emellertid tekniken en annan, mer artistisk, och genom ciseleringen gaf mästarens egen hand ofta bilden en sista fulländning, som förlänade hvart exemplar ett originalverks lefvande signatur.

Från Pisanos Italien trängde denna storartade medaljkonst till Frankrike, där inhemska myntmästare förut arbetat, påverkade af medeltidens sirliga men ofria sigillkonst, och där präglingen visade den nära hophörigheten med myntväsendet.

Italienska artister som Laurana, kung Renés skulptör, den i Lyon — detta annex för italienskt affärslif och italiensk civilisation — arbetande Niccolò Fiorentino, Primavera, plejadens medaljör, m. fl. gjorde den italienska medaljkonsten hemmastadd på gallisk jord. Men det franska nationallynnet, som så bestämdt omstämplar alla utländska lån, gaf snart också denna konst en nationell karaktär. Några ord om den franska medaljkonstens utveckling och de praktiska förhållanden, under hvilka denna skedde, ådagalägger detta och äro på sin plats i denna framställning öfver sambandet mellan fransk och svensk medaljkonst på 1600-talet. I en dylik teckning har man närmast att följa de sakrika studier, som publicerats af J. J. Guiffrey, F. Mazerolle och andra specialister, framför allt i Revue Numismatique och Gazette Numismatique Française.

Den gamla präglingen af medaljer medelst graverade medaljstämplar höll sig i Frankrike kvar, trots bekantskapen med det italienska, afgjordt mer artistiska arbetssättet. Den gamla tekniken fick ny fart genom reformer i tillverkningen, införda under Henrik II:s tid. Denne kung lät nämligen för att åstadkomma större soliditet och säkerhet i tillverkningen införskrifva nya redskap, ett par maskiner, som skulle användas för den mekaniska delen af framställningen i stället för den förut nyttjade mynthammaren — framför allt press för präglingen. För att bryta med den gamla slentrianen upprättade han 1552 en ny myntatelier,

som med dessa införskrifna utensilier skulle upptaga täflan med det gamla myntverket.

Denna nya verkstad kallades »Le Monnaire des Étuves» efter byggnaden där den var inhyst, en f. d. badstuga på den ö i Seinen, där nu Henrik IV:s staty står, eller »La Monnaie du Moulin» efter pressen, som begagnades vid myntframställningen. Genom kungligt bref af 1585 blef sedermera denna nya atelier uteslutande ägnad åt tillverkningen af medaljer och skådepenningar. Den specifikt artistiska parten skildes härigenom från det praktiska och yrkesmässiga myntväsendet. 1600 eller 1601, när Pont-Neuf byggdes, refs den gamla verkstaden, och »La Monnaie des Médailles», som medaljverket numera officiellt hette, erhöll, liksom det yppersta af den öfriga parisiska konstfliten, boning inom själfva konungaborgen, i Louvrens galleri. Här var det, Ludvig XIV:s medaljör Jean Warin, hvilken genom giftermål erhållit det gamla privilegiet, åter förnyade tekniken genom nya apparater och samlade den skola af konstnärer, som i oförgänglig metall skulle förkunna solkonungens storslagna glans och fåfänga.

Det är den yttre gången af konstens öden — i den inre visade sig mer och mer den nationella andan. Den stora italienska renässanstraditionen fick en alltmer omisskännelig gallisk skiftning. Om man t. ex. studerar de medaljer, som stamma från den berömde medaljören Étienne de Launes hand, finner man vid sidan af en vekhet i det plastiska, icke överraskande hos en man, hvilkens dagliga sysselsättning det var att föra grafstickeln och icke

mejseln, en stil, som är kännare af fransk renässanskonst välbekant. Det är en kvick och elegant stil, spirituell i karaktäriseringen af den mänskliga ansiktsmasken, säker, men mjuk och lätt i konturen, tunnblodig, psykologisk, med en böjelse för det hofaktiga och sinnligt förtjusande. Samma drag företer all italiensk konst, omplanterad i gallisk jordmån. Det franska nationallynnet växer sig äfven i medaljkonsten starkare och starkare. Otvetydigt framträder det hos de två största af Frankrikes renässansmedaljörer, Germain Pillon och Guillaume Dupré.

Germain Pillon, den store skulptören, som var kontrollör öfver franska myntverket, tillskrifves en följd af stora medaljer öfver Valoishusets medlemmar, af utomordentlig styrka. Studerar man det kanske yppersta af dessa beundransvärda arbeten — den stora medaljen öfver Henrik III — möter oss en speciellt fransk konst med dubbeldraget af psykologisk skärpa och modeaktig elegans, hvilka i förening underbart åskådligt framställa den siste Valoiskungen i all hans perversa och kvinnliga snits. En af världshistoriens mest typiska dekadenter har här funnit en klassisk gestaltning.

En ännu större mästare är Guillaume Dupré (1574—1647). Hans medaljer äro gjutna och hafva genom ciselering fått detta lifsgnistans skimmer, som ensamt artisthanden själf förmår skänka. Storartadt skicklig i sin teknik såsom skildrare af tidens granna spanska dräkter och stora spetskrås, är han likväl störst genom sin psykologiska skärpa.

Hos honom framträder den lidelsefulla syntes, som utmärker all fransk porträttkonst, begäret att i den mänskliga fysionomien låta det centrala draget, karaktärens eller känslans dominerande riktning, helt behärska uttrycket. Dupré är en äkta samtida till en kopparstickare som Nanteuil. Duprés officiösa medaljer hafva en klarhet och en stål, som gifva dessa bilder hela franska senrenässansens prakt. Man betrakte den stora berömda medaljen öfver Henrik IV:s giftermål, med Mars och Pallas på reversen. Dock, ypperst är han som fast och koncis själsskildrare. Utsökt som porträtt är den spirituella typen af den hederlige presidenten Jeannin med det präktiga, godsinta uttrycket. Men ännu märkvärdigare som människoskildring är Duprés stora i Wiens konst- och industrimuseum förvarade medalj öfver Ludvig XIII:s lifläkare, Jean Héroard, ett underverk af djup och mäktig porträttkonst. Man tror sig hafva sett med egna ögon denne trumpne doktor, som tycktes varsna bilder af kval och plåga för sin inåtvända blick. Så stark är utan ringaste småaktighet i detaljeringen Duprés individualisering.

Dupré betecknar höjdpunkten af fransk medaljkonst, som längre in på 1600-talet, liksom den öfriga skulpturen, erhåller det »stora seklets» karaktär af pomp, stål och representation, men därunder ej sällan förlorar skildringens djup och formens finhet. Öfvergången bildar en konstnär, som ännu är en utomordentlig medaljör, liksom en framstående bildhuggare, men hvilkens flamländska härstamning röjes både i smaken för nog-

grann detaljering och dekorativ stål. Det är Jean Warin. Den utmärkte konstforskaren Courajod har framställt hans betydelse som medaljör, och Warin är väl århundradets starkaste kraft, med stor stil och frodig fantasi öfver sina verk. Efter honom hafva artister som Joseph Roëttiers, tillhörig en Antwerpen-familj, hvilkens medlemmar behärskat mynttillverkningen i Belgien, England, Paris och Wien, den i Rom utdanade, intelligente lothringaren Chéron och andra, utfört förträffliga arbeten af fin karaktäristik och praktfull hållning. En särskild sida, som hos Ludvig XIV:s medaljkonstnärer bör påpekas, är virtuositeten i det allegoriska. Det är en äkta fransk egenskap, som kommer fram i böjelsen för allegorien, ett utslag af nationens retoriska och abstrakta lynne. Inom den lilla plastiken hade böjelsen härför tidigt visat sig, särskildt i de i Frankrike talrika jetongerna. De voro ursprungligen räknemynt, använda vid de räknemaskiner, i bruk från medeltidens dagar i ämbetsverk och handel, om hvilka ännu t. ex. madame de Sévigné talar. Äfven då dessa ej mer nyttjades, bibehöllos jetongerna och blefvo ett privilegium för en del ämbetsmän inom administrationen, hvilka stundom äfven fingo dem präglade med sina egna bilder. Numismatikern Affry de la Monnoie har sålunda kunnat ägna ett särskildt stort verk åt den parisiska magistraturens jetonger. Dessa jetonger hade ofta allegoriska reverser.

Men i det hela måste man erkänna, att under Ludvig XIV alstrens artistiska rang sjönk med produktionens ökning. Den i allt tongifvande mo-

narken älskade konsten. I arf från sin farbror, Gaston d'Orléans, hade han erhållit en utomordentlig samling kaméer och antika medaljer — grundstocken till det nuvarande franska medaljkabinettet — och tidigt lärt sig förstå konstens artistiska och historiska makt. Tanken på att låta medaljer, varaktigare än historikerns perioder och hyllningsodets strofer, berätta alla episoder i hans regering låg så nära till hands för konungens cæsariska fantasi. Ju äldre han blef, ju mindre i stånd att berusa sig af nuet, dess lifligare blef också hans passion för dessa minnespenningar, som förevigade det gångna, en lidelse, billig i jämförelse med de kostsamma festtillställningarna och enorma slottsbyggena, lämplig alltså för den senare och fattigare delen af hans regering.

Kring 1684 började medaljverket ifrigt arbeta på konungens metalliska historia, samtidigt med att den s. k. »lilla akademien» — Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, tillkommen för att uttänka deviser till minnesmärkena öfver konungen — gaf konstnärerna idéer och inskrifter. På 1690-talet — särskildt under den tid, som den store guldsmedskonstnären Nicolas de Launay stod i spetsen för medaljverket — nådde alstringen sin höjd.

Genom ett praktverk, utkommet 1702 och sedan i flera upplagor, blef medaljkonsten under Ludvig XIV känd och efterliknad öfver hela Europa. Det var det ståtliga arbetet med titeln »Medaljer öfver de förnämsta händelserna under Ludvig den stores regering», som med konstnärliga

reproduktioner af tecknare som Antoine Coypel och gravörer som Sébastien Leclerc m. fl. återgaf alla medaljer slagna öfver Ludvig XIV och hans styrelse ända ifrån hans födelsestund. —

Efter denna öfversikt af Frankrikes medaljkonst till barocktidens slut vända vi oss till Sverige. Äfven här i den nordiska fattigdomen hade medaljen länge förekommit, om också som en mer sällsynt helgdagsform af det hvardagsaktiga myntet. Redan till Gustaf Vasas kröning 1528 präglades ett praktmynt af medaljartad karaktär, och andra sådana heders- och minnespenningar förekommo ej sällan vid högtidliga tillfällen, de kostbara till utdelning bland de förnäma, de simpla till kastning bland den skådelystna hopen. Skaparna af dessa tillfällighetspenningar, hvilka till form och material stodo de vanliga mynten nära, voro nog oftast de samtida myntmästarna, hvilka i Sverige liksom vid denna tid äfven i Frankrike vanligen stammade från guldsmedsyrket och hos oss gemenligen voro införskrifna flamländare eller tyskar. Gustaf II Adolf beställde till och med, efter Stiernstedts uppgift, 1619 af myntmästaren i Stockholm Gillis Coyet d. y. och en guldsmed Robrecht 50 stycken porträtt af sig själf i guld och emalj att bäras på bröstet — sålunda rent artistiska medaljer. Men samtidigt började äfven utländska medaljörer anlitas, såsom t. ex. den flitige men rätt tarflige Sebastian Dattler i Dresden. Först med Kristina och det starka behof efter skönhet och elegans, som utmärkte hennes tidsålder, kallades artister i denna gren hem till

Sverige, och medaljen blef nu icke blott konungaväldets, men i det hela personmedvetandets och den adliga maktens symbol.

Studerar man tidens offentliga handlingar — framför allt de i dessa ärenden mycket upplysande räntekammarböckerna i kammarkollegii arkiv — finner man, att medaljen under Kristinas tid är den vanliga hedersgåfvan från kungligt håll. Medaljer erhålla t. ex. medlemmarna af den berömda tartariska beskickning, som 1650 gästade Stockholm, och herrar tartarer förde Vasadrottningens bild med hem.

När Kristina från Würtemberg tillsändes vin, erhåller desslikes den »utskickade» strax en 20 dukaters medalj jämte guldkedja, liksom också Strassburgerhistoriegrafen Boeclerus, då han lämnar den svenska jorden. Konstnärer behöfdes sålunda, och vi finna också snart tvenne verkliga »medaljmakare», kallade från utlandet och arbetande i Sverige under Kristinas regering — tysken Rethe och fransmannen Parise.

Johan Rethe anträffas i Sverige före drottning Kristinas kröning och fanns kvar här anno 1664, då han utförde en föga konstnärlig minnespenning öfver Per Brahe. Han var äfven sigillgravör och gjorde 1654 ett nytt stort rikssigill, »en ny Rijksens klämma», såsom det pittoreskt heter i de gamla handlingarna.

Rethes äldsta medalj i Sverige öfver Kristina visar tyskt genomsnittsarbete med en sigillgravörs kärleksfulla och petiga omständlighet. Det uttryckslösa ansiktet är nästan en face, håret små-

krusigt och friseradt, dräktens spetsar och pipningar sorgfälligt utbroderade. Reversen har absolut ett sigills fyllda, luftlösa behandling. Sedermera kopierade Rethe Parises Kristinahufvud på sitt veka och småaktiga vis. Självständigt och bättre arbete förete Rethes ej oäfna kröningsmedaljer öfver Karl X Gustaf, om ock alltid af svag och pjunkig stil.

En långt finare artist var den från Rom — som det uppgifves — inkallade fransmannen Parise. Hans förnamn är egendomligt nog, men som en mängd kvittenser ovedersägligt visa och Eichhorn riktigt uppgifvit, Erich. Förledd synbarligen af en otydlig initial har B. E. Hildebrand, i sitt utmärkta och grundlärda arbete öfver Sveriges och Svenska konungahusets medaljer, läst hans signatur som I. P., men en noggrann läsning visar, att signaturen också är E. P. Han anlände till Stockholm 1649 och stod till och med 1662 i kronans tjänst med en aflöning af 900 daler silfvermynt om året. Han tycks hafva medfört ett par medarbetare, Claude Fleutôt, som benämnes hans »kamrat», och P. Belliard. Enligt uppgift dog han 1665 på Leckö hos Magnus Gabriel De la Gardie.

Parise begynte med att utföra medaljerna öfver drottning Kristinas kröning. De röja en verklig artists fasta hand och af italienskt arbetssätt påverkad teknik. Parises drottning Kristina bär ett lagerkrönt Pallashufvud på en bar hals utan all kvinnlighet i formen. Men i ju mindre måttstock arbetet är gjordt, dess mer får Parise fram af kopparstickartad finhet. Några af dessa små

kröningspenningar äro synnerligen finkänsliga, spi rituella små verk. Ett par goda reverser efterlikna romerska kejsarmynt. Pallastypen har ännu en senare af Parises medaljer öfver Kristina i antik kask, medan en annan, präglad till åminnelse af drottningens kärlek för vittra idrotter, visar ett mer kvinnligt, föga liknande men vackert ansikte. Reversen har tre ganska fint framställda små sånggudinnor.

Parises medalj öfver Karl X Gustafs kröning visar afgjord tillbakagång i artistens konst, som synes barbariserad genom uppehållet i Sverige.

Men hur högt Rethe och Parise i sina svagaste verk stå öfver de inhemska försökarna i konsten, synes af en jämförelse med kastpenningen vid kröningen i Uppsala, med sin släte och fåraktige Karl X, graverad af den förut okände Petter Isersnidare.

En ymnigare men ingalunda mer artistisk produktion utvecklade i Sverige en senare tysk gravör, Johan Georg (Hans Jürgen) Breuer. Hans ej fåtaliga svenska medaljer jämte en följd intressanta men tyvärr ofullständiga handlingar i riksarkivet låta oss få åtminstone en konturbild af Breuers öden och verksamhet i Sverige. Breuer liksom de följande äldsta medaljörerna i Sverige har dessutom K. Warburg kortfattadt behandlat i inledningen till sitt innehållsrika arbete öfver Hedlinger. Breuer ankom till Sverige på 1660-talet. Mellan 1666—69 var han bevisligen i Stockholm. Breuer var icke uteslutande stämpelsnidare, men utförde äfven större arbeten i bronsplastik, som de drifna kopparplattor han 1668—69 förfärdigade

för Hedvig Eleonoras praktfulla sofgemak på Drottningholm. Hufvudsumman af sin konstflit ägnade han dock minnespenningarna öfver svenska regenter, regentinnor och höga herrar. Breuer har framställt Karl X Gustaf med vildt fladdrande hår och härjadt ansikte, med död blick och ett groft käkparti, en Karl XI som barn med hoptrassladt hår och mantelfall och tidigt vunnen lager öfver pannan, en karlavulen Kristina, mer än vanligt virago, en följd medaljer öfver svenska, praktlystna och maktkära ädlingar, Gustaf Bonde, Seved Bååt, Per Brahe, Carl Gustaf Wrangel, Gustaf Otto Stenbock, Magnus Gabriel De la Gardie.

Alla dessa medaljer äro utförda med samma klumpiga teknik i en relief, oproportionerligt hög mot de små ytorna och en öfverdrifvet stark betoning af ansiktenas struktur. Men en viss grof och redbar kraft finns det onekligen i dessa arbeten, så bondska de äro, och det bistra soldatdraget fattas åtminstone icke hos dessa 1600-talets manhaftiga svenskar. Men den martialiska knekttypen få alla hans hufvuden. Så äfven den elegante hofmannen och kvinnogunstlingen Magnus Gabriel De la Gardie. Att Breuer icke passade till kvinnans medaljör är sålunda påtagligt och synes af den tunga framställningen af Maria Euphrosina. Försöker Breuer sig på frånsidorna på något mer fordrande än ett enkelt emblem, faller han i det löjliga. På reversen till medaljen öfver Per Brahe står t. ex. en antik krigare, som tecknad af en skolpojke i margen till Livius.

Det förefaller, som Breuer icke arbetat för

egen räkning i Sverige, men varit anställd hos en man, som starkt ingripit i den svenska mynt- och medaljtillverkningens historia, liksom hela den släkt, till hvilken han hörde. Det var myntmästaren, sedermera assessorn i kommerskollegium, Abraham Kock, 1667 adlad Cronström. Hans far, Marcus Kock, var född i Lüttich, men inkallades från Tyskland af Gustaf Adolf, blef myntmästare vid kopparmyntverken i Nyköping, Säter, Arboga och Avesta och var den förste, som i Sverige på mynten utsatte myntmästarmärke. Hans tre söner, Isak, Daniel och Abraham, hafva alla tre gjort sig väl förtjänta om mynttillverkningen i Sverige.

Hvad Abraham angick, var det en företagsam, men också hänsynslös och vinningslysten man. Han fikade efter privilegium för den indräktiga medaljtillverkningen, och då han själf ej var konstnär, lät han, ihop med sin broder Isak, till medaljör utdana en yngling, hvilken vid myntverket i Avesta visat begåfning som isersnidare. Det var ingen mindre än Sveriges förste inhemske medaljkonstnär, Karl XII:s medaljör Arwed Karlsteen. Men medan denne ännu var i läroåren, synes Cronström hafva anlitat Breuer. Handlingarna i riksarkivet berätta, att Breuer ett par år arbetat i tjänst hos Cronström, som dock först 1669 erhöll sitt privilegium att ensam slå medaljer i riket; men 1669 hade tysken rymt med både verktyg och penningar, som Cronström försträckt honom. I början af 1680-talet kom emellertid underrättelse, att Breuer lefde i burgna omständigheter i Braun-

schweig, och då lät Cronström stämma den förrymde medaljören, med hvad resultat förmäla icke våra handlingar. Breuer har emellertid efter sin resa från Sverige gjort ännu ett par svenska medaljer — ett par simpla penningar öfver Karl XI och slaget vid Lund. Någon högre stil hafva ej heller dessa grofva arbeten.

Behofvet af medaljer hade emellertid slagit rot, och en senare resande tysk konstarbetare blef, kan man säga, den förste utöfvaren af medaljkonst i större stil och utsträckning i Sverige. Det var den särskildt såsom skapare af en mängd minnespenningar öfver Karl XI kände Anton Meybusch. Meybusch var tysk till börden och kom som guldsmedsgesäll till Stockholm, där han tog arbete hos juveleraren Valentin Toutin. Redan tidigt synes han hafva försökt sig som stämpelsnidare, ty under åren 1667—69 finna vi honom verksam såsom sådan i Köpenhamn, utförande några matta medaljer.

1669 var emellertid Meybusch återkommen till Stockholm, och då där icke fanns någon, som kunde — det är hans egna ord i en af hans böneskrifter — »gravera stämpeln till en karolin och än mindre till en medalj», blef han försöksvis anlitad. Frånvaron af all täflan och hans onekliga begåfning gjorde hans stämplar uppskattade, och den 13 mars 1674 erhöll han anställning som medaljgravör med kunglig fullmakt och en aflöning af 300 daler silfvermynt.

Emellertid hade den af dynastien Cronström utsedde Arwed Karlsteen efter fullbordade läroår

1672 återvändt hem och efter »vackra och kuriösa prof» på sin konst blifvit antagen till medaljör. Abraham Cronström, hvilken icke var den, som lät en förmån gå sig ur händerna, arbetade också energiskt för den unge svenske artisten. Cronströms privilegium hade ursprungligen blott gällt under konungens minderårighet och förföll sålunda 1672 vid Karl XI:s tillträde till regeringen, hvilket underlättade Meybuschs bana och möjliggjorde, att äfven andra, såsom stämpelsnidaren vid myntet, sedermera myntmästaren Henrik Zedritz, förfärdigade ett par torftiga och konstlösa medaljer.

Öfver hufvud taget rådde just i denna vefva oordnade förhållanden inom hela myntverket. Själfva mynthuset på Helgeandsholmen måste rymma platsen åt de nådiga hästarna, och dess lokaler flyttades till Salviusska huset, där inredningen först blef färdig 1681—83. Och lika länge, ända till 1683, räckte den strid, som utkämpades mellan Cronström och den inkomne tyske konstarbetaren, och som icke slutade, förrän Meybusch trots all sin driftighet måste lämna landet. Talrika handlingar i riksarkivet och i den kuriöse afskrifvaren Gahm Pehrsons konsthistoriska samlingar låta oss följa denna kamp genom en mängd episoder. Vackert var icke det sätt, hvarpå Cronström förföljde den utländske, jämförelsevis obeskyddade artisten, men i viss mån berättigadt, då det gällde att rödja rum för en öfverlägsen inhemsk talang. Här skall händelsernas gång blott i största korthet antydas.

Snart efter Meybuschs utnämning erhöll Cron-

ström på ansökan bekräftelse på sitt privilegium d. 16 oktober 1675, med rätt att rent af konfiskera konkurrentens verktyg och utensilier. Cronström tvang genom »executionsverket» Meybusch att nedtaga sin medaljskylt, sökte beröfva honom hans press och slå sönder hans stämplar. Då tysken beklagade sig öfver detta obilliga procedere, förklarade Cronström i en ny skrifvelse af d. 6 april 1676, att Meybusch vore guldarbetare och borde därvid förblifva och att han »dessutom genom ett gifte, som han här i staden gjort» (1675 äktade han guldsmeden Wulffs änka, Margaretha Römer) vore »wijdh goda medel, så at han dess föruthan mycket whäl kan subsistera». Meybusch hade, förlåtligt nog, andra begrepp härom, åberopade sin kungliga fullmakt och klagade i upprepade suppliker. Kunglig majestät bestyrker bägges rättigheter och söker göra båda parterna till lags genom att dela kronans beställningar mellan Meybusch och Karlsteen.

Men Cronström fortsatte sin agitation, och Meybusch, som dock oförtrutet gjort medaljer, funderade på att återgå till sitt första yrke, som han aldrig helt uppgifvit. I ett bref till en okänd gynnare framhäfver han, att »infattning af ädla stenar och juveler» vore hans rätta och ursprungliga fack. Med beskydd af den inflytelserike hofkonterfejaren Ehrenstrahl söker han blifva deras majestäters guldarbetare efter Toutin, hvilket dock icke lyckas, ehuruväl han utfört flera guldsmedsarbeten för höga öfverheten, som man ser af hofkassaräkenskaperna. Emellertid öfverlät Cron-

ström 1683 sitt privilegium på att slå medaljer till riksbanken. Dess fullmäktige gjorde slut på den långa striden med Meybusch, i det de utverkade kungligt bref på, att Meybusch blott skulle få gravera till myntet och ej utföra de vinstgifvande medaljerna, som ensamt fordrade och utvecklade högre konstskicklighet. Nu tröttnade ändtligen Meybusch och lämnade Sverige.

Mellan 1669—1683 hade Meybusch i Stockholm utfört ett ej obetydligt antal skådepenningar, öfver Karl XI och hans gemål, »riksänkedrottningen» och Karl XII som barn, men äfven öfver några enskilda personer som Sten Bielke och Ture Sparre. Alla dessa arbeten röja samma lätt igenkänneliga stil.

Gången från guldsmedsverkstaden till medaljgravöryrket är ju typisk, men i dessa medaljer af Meybusch märkes guldsmedshandtverket i dålig mening såsom småtäck petighet och siratlighet. Meybusch modellerade i svag upphöjning, men hans bilder förlora den låga reliefens naturliga behag genom en småkrusig, ständigt bruten behandling, som icke låter ögat få en enda ren linje att följa. I skildringen af ansikten är Meybusch fotografiskt ofri och minutiös. Håret på hans hufvuden visar formlig frisörelegans, och Meybusch är virtuosmässigt omständlig och precis i skildringen af accessoarer. Man ser mönstret på de småveckiga draperiernas bräm, hvar sirat på harnesken och hvar svans på hermelinsmanteln. Meybuschs Karl XI:s-typ är för öfrigt ej så olik Ehrenstrahls. Sannolikt har han tecknat den efter konterfej af

denne, ty äfven i det lilla formatet framträda starkt det misslynta uttrycket, den släpande näsan och de pussiga kinderna.

Meybusch var emellertid en flitig och sträfsam arbetare. Han sökte vinna en större dekorativ stil och genom porträttpousseringar i vax vänja sig vid en friare behandling af människofysionomien. Ett par af hans senare Karl XI:s-medaljer röja aktningsvärda framsteg. Ett lagerkransadt hufvud med hjälm och stora plymager gifver en ganska pompös kunglig krigsgud i barockens anda, och en Karl XI från 1682 har lifligare relief, manligare hållning, företer ett verkligen vackert karaktäriseradt ansikte.

Meybusch var ingen äfventyrare. När han reste från Sverige, skedde det icke på Guds försyn. Han hade lyckats få anställning i Frankrike, och snart därefter se vi den från Sverige såsom undermålig borttrakasserade konstnären erhålla anställning vid Ludvig XIV:s eget medaljverk. Han inleder de förbindelser mellan fransk och svensk medaljkonst, som denna uppsats vill teckna. I Ludvig XIV:s byggnadsräkningar från december 1684 finna vi nämligen följande post: S. Poncet »400 livres, som han utbetalat i Stockholm till gravör Meybusch, för att denne skulle kunna komma till Frankrike».

Meybusch var då redan anländ till Paris, ty redan i november detta år erhöll han 500 livres för »punsar och stampar». Den 10 september 1685 erhåller han 170 livres »för vaxmodeller och medaljstämplar för hans majestäts medaljer jämte en

gratifikation af 600 livres». Under år 1686 förekomma i räkenskaperna fem utbetalningar till Meybusch. Han har levererat icke mindre än sex stampar, af hvilka två stora i stål och åtta vaxmodeller. Dessutom utfår han den 7 juli den betydande summan af 3,300 livres för en »ny maskin, som han uppfunnit, låtit föra till Frankrike, uppställt och satt i arbete för att slå medaljer».

I de svenska handlingarna om Meybusch ser man, att han lagt ner omkostnader för att förskaffa sig egna utensilier och äfven haft en särskild press — huruvida det är denna, som Meybusch låtit komma från Stockholm eller han i Stockholm låtit konstruera en annan medaljpress med anslutning till de apparater, som användes inom svenska myntverket, kan ej med bestämdhet sägas. Men nära till hands ligger att hopställa denna notis med en annan i byggnadsräkningarna för samma år om »den maskin, som Hans Majestät låtit komma från Sverige för att slå medaljer». Apparaten förekommer sedermera ofta i räkenskaperna med anledning af reparationer och kallas »le nouveau balancier de Suède» och är ingenting mindre än själfva den press, som Ludvig XIV:s medaljverk använde, intill dess ett par nya förfärdigades inom landet 1698—99. Ett bättre vittnesbörd om den verkligt höga ställning medaljkonstens teknik trots sin nyhet redan hade i Sverige, kan icke erhållas, och Meybusch har sålunda spelat en verklig roll inom fransk medaljtillverkning. Ännu 1687 står han uppförd på räkenskaperna med betalning för tre vaxmodeller och

två stämplar föreställande »Kronprinsens Födelse» och »Galliens Löften».

Ett par notiser från första inventariet öfver franska medaljverkets stämplar år 1698, meddelade af J. J. Guiffrey, låta oss identifiera flera af Meybusch i Frankrike utförda arbeten. I första rummet möter här naturligtvis Ludvig XIV:s hufvud, af hvilket Meybusch lämnat flera varianter. Den ståtligaste i utpräglad barockstil finns på medaljen öfver bataljen vid Agosta, återkommer på en annan medalj af särskildt intresse för Sverige, minnespenningen öfver det nordiska fredsslutet 1679, i hvilket äfven Sveriges intressen berördes, och ännu en tredje gång i skådepenningen öfver de tripolitanska sjöröfvarnas nederlag. Ludvig är här framställd med vederbörlig grandezza i harnesk med lejonhufvud, blicken är högdraget lyft mot höjden, och den pompösa allongeperuken hvirflar som en låga öfver solkonungens panna. Ett par andra Ludvig XIV:s-bilder af enklare karaktär pryda minnespenningarna öfver sjöslaget vid Palermo och Tabago. En medalj öfver kansleren Michel Letellier visar vidare Meybusch såsom kopist efter den franske gravören I. Bernard.

Af reverser har Meybusch signerat den allegoriska öfver slaget vid Agosta med en segergudinna öfver en kolonn med bogspröt, en föga märklig komposition. Möjligt är, att reversen på 1679 års fredsmedalj med sina tre behagfulla allegoriska damer är af hans hand, ehuruväl stilen i den en smula för fyllda ytan förefaller elegantare i linjeföringen än eljes i Meybuschs medaljer.

Hvad reversen till »Korsarernas nederlag» angår, är den af en konstnär, om hvilken vi strax skola tala, svensken R. Faltz, med hvilken Meybusch sannolikt stiftat bekantskap i Stockholm. Den stora 1892 utkomna katalogen öfver myntverkets samlingar låter oss än i dag återfinna flera af Meybuschs medaljstämplar.

Efter 1687 afreste Meybusch från Frankrike. 1689 finna vi honom åter i Stockholm, tydligen i afsikt att se, om hans utsikter förbättrat sig. Detta år utför han sannolikt medaljen öfver förlikningen med Danmark 1689, på hvilken vi finna en ny Karl XI:s-typ, i släkt med Meybuschs Ludvig XIV. Den enkle svenske rikshushållaren har fått Versailles-min med stor man af böljande lockar och rosett i nacken.

Från 1689 stammar med säkerhet en annan minnespenning, ägnad åt den unge Karl XII, också han — för första gången — med peruk och friserade lockar, så litet passande hans ynglingatrotsiga hufvud. Reversen visar i sirligt, smånätt arbete den unge prinsen mellan Herkules och Minerva i ett val, som icke blef krigargossen svårt. Den alltid konstälskande »riksänkedrottningen», för hvilken Meybusch redan förut pousserat porträtt i vax, inköpte nu af honom — som Böttiger visat — »eine kleine Schilderey wie die Kindelein zu Christo geführet werden». Trots dessa uppdrag märkte dock Meybusch, att Karlsteen fortfarande som medaljör var herre på täppan, och han begaf sig till Köpenhamn, där fältet var fritt. Det sista

arbete af hans hand, som har särskildt intresse för Sverige, är en medalj öfver Sveriges aflidna, danskfödda drottning, den goda Ulrika Eleonora. Drottningens bild visar, hur mycket Meybusch genom träget studium utvecklats. Guldsmedspetigheten är försvunnen, föredraget fast och fritt, med lugn, kraftig relief.

Som Christian V:s och Fredrik IV:s medaljör lefde Meybusch i anseende och välstånd intill år 1702.

Meybuschs gynnade medtäflare, Arwed Karlsteen, skulle också förvärfva en ryktbarhet, som gick öfver Sveriges gränser, och äfven han arbeta för franska kronan. Här är icke platsen att skildra Karlsteens lefnadsöden och utveckling — det är ett kapitel för sig i den svenska konsthistorien och ett intressant kapitel, då denne Karl XII:s medaljör är den förste svenskfödde konstnär af rang i det karolinska tidehvarfvet samt i sitt kärfva, redbara allvar af omisskänneligt nationellt lynne. Blott om ett par oundgängliga data skall här erinras.

Karlsteen var född 1647 i Karlskoga bergslag. I motsats till så många yrkesbröder kom han icke från guldsmedsverkstaden till konsten, men började direkt vid Avesta kopparmyntverk lära sig »sticka» myntstämplar för den gamle isersnidaren Anders Planting. De första lärospånen med hårda daler och plåtar märkas icke blott i Karlsteens ungdomsverk — exempelvis en grof medalj öfver Karl XI med hästaktig profil — men den fattiga, sträfva stilen skulle alltid lysa igenom hos Karlsteen, äfven

i hans senare arbeten. Som redan är berättadt, utdanades Karlsteen med hjälp af bröderna Cronström och studerade utrikes mellan 1668—72, särskildt i Paris och London. Dessa studier i fransk skola intressera särskildt i en framställning som denna.

Karlsteen lärde i Paris hos Jean Warin och i London hos Jean Roëttiers. Warin var tidens ypperste medaljkonstnär, och hans gjutna, genom stark karaktäristik och dekorativ behandling lika utmärkta verk hafva väl också stått som oupphinneliga mönster för Karlsteens hårda teckning och icke synnerligen förfarna hand. Men en viss robust, grof kraft, särskildt framträdande i Warins antikimitationer, kan ibland föra tanken på Karlsteen. Hvad Jean Roëttiers angår, var denne en af de tre första från Antwerpen komna bröderna och grundläggarna af denna talrika dynasti af medaljgravörer, i hvilkas personhistoria en fransk forskare, Victor Advielle, börjat bringa reda. Jean Roëttiers var född 1631 och dog i London vid århundradets slut som gravör vid engelska myntet.

Redan förut är omtaladt, hur Karlsteen, som kom hem 1672 till Karl XI:s kröning, genom Abraham Cronströms beskydd undanträngde Meybusch och blef kunglig medaljör. Lysande tyckes icke hans ställning hafva varit i alla fall. Af ett kungligt bref till kammarkollegium den 17 april 1680 se vi, att Karlsteen på sex år icke utfått mer än ett års lön, hvarigenom han råkat i ett »medellöst och slätt tillstånd» och »necessiteras att vända sig till andra Potentaters tjänst». Det senare var intet

tomt skryt. Karlsteen arbetade för tyska furstar, och äfven för Ludvig XIV:s räkning anlitades han, trots sin bostad i ultima Thule. Af franska kronans byggnadsräkningar se vi, att franske envoyén i Stockholm, de la Picquetière, 1686 erhåller betalning för två medaljer af guld och två af silfver, som han sändt från Stockholm.

Det var med all sannolikhet verk, skickade till prof på Karlsteens konst, ty året därpå se vi af räkenskaperna, att Karlsteen själf för tre hufvuden af Ludvig XIV och tre reverser, som han graverat i Stockholm, utfår ett arfvode af 759 livres. Det var sålunda fullt berättigadt, när det i sköldebrefvet vid Karlsteens adlande hette, att »hans nampn på utrikes och vidt aflägsna orter är kändt». De ifrågavarande medaljerna kunna emellertid icke längre identifieras, om de möjligen skulle ingå bland de talrika anonyma verken i Ludvig XIV:s medaljhistoria.

Karlsteen fortfor att hafva blicken vänd mot fransk medaljkonst och betraktade med beundran de prof därpå, som ägdes af hans gynnare, holländske medaljkännaren och ambassadören Rumpff. Hans egen stil hade i början af hans bana ännu kvar en viss fransk glans, som i några af hans medaljer öfver Karl XI och segrarna vid Lund och Halmstad, där konungens utseende med den spända blicken strålar af dådkraft och paraderande beslutsamhet. Ja, någon gång kunna Karlsteens medaljer till och med visa försök till fransk flärd, men därunder märker man alltid den gammalsvenska, sträfva ärligheten.

Karlsteen söker med åren framför allt enkelhet och monumentalitet. Är barockståten kvar, peruk, harnesk, halsduk och svassande mantel, som på den granna minnespenningen öfver kungliga slottets grundläggning, är denna attiralj behandlad med en bred och dock fast prakt, som erinrar om tidens bäste svenske konterfejare, Krafft. Senare lämnar Karlsteen dessa accessoarer åt sidan, stiliserar, antikiserar, framställer sina kungahufvuden med romersk enkelhet, bar hals och hufvud utan peruk. Denna nordiskt karga antikisering finner man på många af Karlsteens Karl XII:s-medaljer, t. ex. redan på den öfver segern vid Klissow. Denna stil — Karlsteens uttryckssätt från äldre dagar — stelnar sedermera till ett kallt och styft svårmod, som är tidens signatur under Karl XII:s olycksår. Det återfinnes äfven i flera af Karlsteens minnespenningar öfver enskilda, som dock ofta äga stark karaktäriseringskraft. Mästerligt har medaljören t. ex. tecknat den lärde Schefferus' ansikte med uppdragna ögonbryn öfver tröttläst blick och veckig, fårad pergamentshy. Men uttrycket hos dessa karolinska krigare och ämbetsmän med de stora perukerna förvandlas ej sällan till en sorts butter högdragenhet.

Arwed Karlsteen, den svenska medaljkonstens fader, afled samma år som sin konung och efterlämnade en hel skola af unga medaljörer. Men innan jag vidrör dem, återstår att tala om en svensk samtida till Karlsteen, till hela sitt lynne en motsats till denne, förfiningens, elegansens och kvinnans medaljör, lika utprägladt som Karlsteen var

dådets, krigarens och mannens. Det är Raimund Faltz, den kanske främste medaljör Sverige någonsin frambragt.

Faltz föddes i Stockholm 1658. Fadern var inflyttad tysk och hade varit hofjuvelerare hos Maria Eleonora. Sonen gick också i guldsmedslära i Stockholm, men modellerade framför allt i vax. Största parten af hans medaljer äro också gjutna efter vaxmodeller och hafva det mjuka och artistiska, om etsning påminnande behag, som kunna utmärka alster af denna artistiska teknik. Faltz vandrade som gesäll utrikes 1680, studerade i Nürnberg och Augsburg, men framför allt i Paris, där han blef lärjunge till F. Chéron.

Chéron var utdanad i Rom, där han skapat förträffliga medaljer, och visar sig sedan i Paris som en af tidehvarfvets yppersta mästare. Hans utmärkta medalj öfver Condé med dess vackra skildring af dennes förfinade fysionomi är ett godt prof på hans konst. Faltz trädde äfven i beröring, berättar hans biograf, med Roëttiers, som mottog honom vänligt, men dock icke ville meddela sin tekniks hemliga konstgrepp, hvadan Faltz på mindre hedrande vis genom spioneri lärde känna dem. Den Roëttiers, som här är fråga om, måste vara Joseph, som mellan 1682—1703 var »Tailleur général» vid franska myntverket och förste gravör för medaljhistorien. I hvarje fall visade sig Faltz snart som en framstående kraft med ovanligt finkänslig och lätt hand. Han fick en gynnare i ingen mindre än Louvois, som tilldelade honom ett rikt tillmätt anslag, efter hvad biograferna be-

rätta. Colberts militäre efterträdare som minister för de sköna konsterna var eljes personligen föga frikostig och i ringa grad tillgänglig för estetikens finheter.

Faltz arbetade likaledes för franska kronans räkning, och hans namn hittas ofta i dess räkenskaper 1686, ehuru förvandladt till Falks. Han erhöll då 1,332 livres för »tre punsar och tre stämplar i stål för Ludvig XIV:s medaljhistoria». Medaljverkets inventarium från 1698, kontrolleradt med uppgifterna i Lochners katalog öfver Faltz' verk, låter oss närmare identifiera dessa arbeten.

Vi träffa först medaljer, på hvilka Faltz varierat uppgifter, sannolikt utförda af hans lärare Chéron. Det är reverser på minnespenningarna öfver Genuas bombardemang och tjuguåriga stilleståndet år 1684 — båda väl lyckade kompositioner. Fredsgudinnan på den sista är en harmonisk gestalt, med sin arm lätt lutad mot sköldkanten. Självständigt lösta och därför också signerade äro trenne andra reverser. Det är den redan vidrörda öfver de tripolitanska korsarernas nederlag, till hvilken Meybusch förfärdigat åtsidan. En vacker segergudinna af ståtlig hållning sätter sin sandal på en i stoftet nådtiggande sjöröfvare, hvilkens nakna rygg ej är illa anatomiserad. Stilen öfver allegoriken erinrar om den i denna art flitige gravören Molard. En ännu mer martialisk scen visar oss en Gloria Francorum med Ludvig XIV såsom romersk härförare i ett af sina många möten med segergudinnan, som virar lager kring hans hår. Ämnet föll utom Faltz' veka och eleganta

sfär. Men hela den unge artistens fina linjeföring röjer en skådepenning öfver »Ludvig XIV:s hemliga beslut», där reversen framställer Harpokrates, tystnadens gud, den ende förtrogne till monarkens beslut. Ämnet hade — sannolikt tidigare — likartadt behandlats, men Faltz' verk har en finare silhuettering öfver sin mot en halfkolonn mjukt lutade gestalt; den förefaller blott väl kvinnlig — en paradox för tystnadens gud. Två andra af Lochner nämnda reverser synas icke kunna identifieras.

Faltz har äfven gjort Ludvig XIV:s porträtt af föga utpräglad typ.

Dock, Faltz var hvarken skapad till allegoriker eller officiell kungaprisare, men till porträttör af tidens gyllene ungdom. En gnista af en senare ålders lätta, oroliga lifseld skimrar i hans medaljer öfver tidens njutningslystna kavaljerer och damer, alltid gjutna och framställda med målerisk clair-obscur. Hur spirituell han redan från början var som porträttist, visar den äldsta af hans kända svenska medaljer, den 1685 i Paris gjutna penningen öfver Christopher Leyoncrona. Sonen till Kristinas adlade hofskräddare var en ung sprätthök — utvecklingen är naturlig — och en ung poet. Faltz' verk strålar af lif och intelligens. Hyn är behandlad med den mjukaste hand, man tycker sig se det mjälla, lifslustiga unga ansiktet. Ljuset glittrar öfver pannan, medan den stora peruken ringlar och kråmar sig kring hufvudet — som det kan anstå en kärleksskald af den siratliga skolan.

Faltz återreste 1686 till Sverige och blef af Karl XI 1688 nämnd till kunglig medaljör på pommersk stat. Han skulle öfvervaka myntverket i Stettin, men synes ej sällan hafva varit i Stockholm. Hans lysande svenska medaljer förtjäna en särskild studie. De skildra framför allt den galanta societeten från Karl XI:s ålderdom, den kring Erik Lindschöld och Aurora Königsmark, och hvilken frambragte den första preciöst-romaneska poesien i vår vitterhet. Af Faltz' Karl XI:s-medaljer är den öfver födelsedagen 1694 med fog berömd, på en gång kraftig och finkänslig. Utomordentligt stolt fast utan all öfverdrift bär monarken på den sitt hufvud. Utmärkt är också Ulrika Eleonoras medalj graverad, tindrande af lif med det bestämda men tärda draget kring munnen.

Men ypperst framstår Faltz i de efter vaxmodeller gjutna ensidiga medaljerna öfver tidens skönheter. Vanligast framställda i mässing, som med åren fått en ljuflig patina, äro de en njutning för öga och hand i sin utsökta modellering. Aurora Königsmark själf är framställd i all sin skönhet och ungdom med fin, en smula uppåtsträfvande näsa, kort, spotsk öfverläpp, den mjukaste nacke under den af pärlbandet hophållna hårknuten och en fin, vacker barm mot det urringade sidenlifvet. Ett litet mästerverk!

Faltz gick kring 1692 i tysk tjänst hos Fredrik III af Brandenburg, sedermera Fredrik I af Preussen. I Berlin fick han bostad på själfva slottet och förvärfvade rykte som Tysklands

främste medaljör på sin tid. Han dog i Berlin 1703.

Faltz' eleganta, förfinade konst var i Stockholm ett lysande undantag, och den ende, som vid sidan af honom kan nämnas, är en utländing, hvilkens verksamhet fått betydelse för svensk medaljkonst, ehuruväl den rörde sig på ett annat område — den franske elfenbenssnidaren Jean Cavalier. I slutet af 1690-talet besökte han Sverige och utförde en mängd ypperligt skurna porträttmedaljonger. Genom medaljvurmen, numismatikern Nils Keder blefvo medaljer gjutna efter många af dessa, och ehuru gjutningen ofta utfallit bristfälligt, äro dessa minnespenningar merendels af ståtlig hållning, uppfattade i genuin fransk barockstil. Det är myndiga män med högt burna hufvuden under svallande peruker och med kanske en smula konventionell värdighet. Bilden af Karl XII som prins gifver verkligen en blifvande hjälte. Profilen är dragen med den fastaste hand och uttrycket fullt af ungdomligt allvar. Barockmonumental i högsta grad är hofrättspresidenten Wallenstedts bild med den stora örnnäsan och den tunga dubbelhakan.

Cavalier for från Sverige till England, där han äfven arbetade i polykrom vaxskulptur.

En inhemsk skola af medaljörer hade emellertid utbildats i Karlsteens verkstad, och den medaljkonst, som här växte fram, passade i stilens svenska fattigdom och lynnets karghet Karl XII:s krigstid, då förfining och lyx fröso bort under stora ofredens långa nödvinter. Men den verksamhet, som utfördes af Karlsteens lärjungar, tillhör 1700-

talet och faller utanför denna uppsats' ram. Dessutom är det blott en enda af dessa gravörer, som haft någon beröring med Frankrike, Bengt Richter, den mest begåfvade af den gamle karolinske mästarens elever. Bengt Richter var född i Stockholm 1670 och hade som många medlemmar af denna till konsten öfvergående juvelerarsläkt äkta artistgry. Från Karlsteens verkstad for han till Frankrike och uppgifves af biograferna hafva arbetat på Ludvig XIV:s medaljhistoria. Men hans namn påträffas hvarken i franska kronans byggnadsräkningar eller i medaljverkets journal och inventarier, hvilket dock icke hindrar, att han kunnat utföra en eller annan medalj i annan gravörs tjänst för det så många händer kräfvande verket.

Hemkommen visar Richter redan i sitt första arbete, Dünamedaljen öfver Karl XII, spår af fransk utbildning. Hans uppfattning af krigarkungen har en fransk glans och stilisering, främmande för Karlsteens senare hårda och torftiga arbeten. Richters relief är högre, hans detaljbehandling uttrycksfullare. Kung Karls utseende får genom de starkt betonade ögonbrynen ett uttryck af utmanande kraft, men på samma gång af fattad intelligens. Richters Karl XII:s-ansikte är förandligadt och förskönadt. Den unge artisten blef gift med Karlsteens dotter, och den åldrige svärfadern afstod 1704 till hans fördel 500 daler silfvermynt af sin lön. Men tiden blef allt mindre gynnsam i Sverige för utöfvande konstnärer. Richter var glad att med anslag från statsverket göra en ny studieresa. Men från den hemkom han

aldrig, utan stannade i Wien, där hans roll för utvecklingen af den österrikiska medaljkonsten blef högst betydande.

Detta betecknar en ny fas i den svenska medaljkonstens historia. Dess konstnärsemigration ändrade nu riktning och gick till Tyskland. Det sista namnet på en svensk medaljgravör i den franska kronans tjänst hittas år 1688. Då erhåller svensken Erben 60 livres, därför att han tjänstgjort som tolk med de svenska taktäckarna i Versailles, samt för sin »omsorg att slå konungens medaljer». Namnet är tydligen förvridet, och personen — som synes af utbetalningens ringa belopp — en arbetare. Men notisen gifver ännu ett vittnesbörd om den egendomliga beröring, som på 1600-talet rådde mellan medaljverket i Louvren och mynthuset i Stockholm. Hur högt måste icke tillverkningen hemma hafva stått, då icke blott mästare som Meybusch, Karlsteen, Faltz och Richter, men äfven arbetare och utensilier från Sverige anlitades för Europas mest konstförfinade hof. Men på 1690-talet går strömmen af från Sverige utflyttande konstnärer öfver till Tyskland, och i skiftet till 1700-talet och dess första decennier utöfva svenska medaljörer därstädes ett rent dominerande inflytande, ett lika hedersamt som föga bekant kapitel af Sveriges gamla konstflit.

DEN RETROSPEKTIVA KONSTUTSTÄLLNINGEN.

I.

BAROCKTIDEN.

Den stora utställning af svenskt måleri och svensk skulptur från gamla dagar intill år 1875, som anordnats i Fria konsternas akademi, har utan fråga sina väsentliga lakuner och sina sidor, som lämna plats för anmärkningar, men i det hela är det dock en af de intressantaste, som på länge förekommit i Stockholm, och man har allt skäl att vara arrangörerna tacksam för det helt säkert ej ringa besvär, genom hvilket de fått den till stånd. Enstaka skiften, särskildt inom äldre tid, hade kunnat vara rikare representerade. Af 1500-talets porträttmåleri finns ju här så godt som ingenting, och själfva barocktiden kunde varit fylligare företrädd. Enstaka målare borde likaledes starkare framhäfts genom talrikare och mera valda verk. En storman som Höckert t. ex. har sålunda alldeles för få och ringa arbeten häruppe för att man skall förstå hans öfverlägsenhet öfver sina

samtida. Men som den är, lämnar dock utställningen ett tvärsnitt genom den svenska konstens utvecklingshistoria, lärorikt ur tusen synpunkter. Kulturhistoriskt kan man där följa tidsskedenas gång, se seklerna och deras typer växla — det är nästan som ansiktena, gestalterna och uttrycken förändrades med kostymerna — och ur själfva penseldragen tala skiftande världsuppfattning och olika känslotemperament. Konsthistoriskt kan man där konstatera den gamla sanningen, att de goda konstnärssläkternas årgångar, om ej lika nyckfulla och sällsynta som de ädla vinernas, dock äfven de stå under i gynnsamhet vida olika stjärnbilder, och att åldrar finnas, då formens och färgens gåfva nästan tyckes vara ett gemensamhetskapital, på hvilket periodens alla ämnessvenner kunna draga växlar, medan i andra skiften till och med mästarna blott genom hårdnackad kamp och i de gyllene ögonblicken nå fram till verklig konstnärlig förfining och suveränitet, medan den stora mängden af producenterna på det grofvaste vis förväxla t. ex. brokighet med kolorit. Artistiskt taget visa till sist utställningens många hopförda konstverk, både hur man bör måla och hur man icke bör det, ty hvem vill förneka, att ej få, isynnerhet af vårt århundrades konstnärer, hafva framför allt de afskräckande exemplens värde. Låt vara, att vi äro orättvisa mot åtskilliga moder — och hur mycket är ej mode också inom konsten? — som ej än erhållit de länge sedan gångna tidernas historiska charme; det, som är tomt från början, fadt och officiöst kändt, svagt och trefvande ut-

fördt, det kan dock aldrig af årens makt få det blod och den själ, det ej ägt från begynnelsen. En surkart blir ej ens i paradiset en ananas, sade fader Herder, och Fredrik Westin ej ens på tretusen-talet någon intressant porträttör.

Sådana och många andra äro de reflexioner, som komma, medan man vandrar genom de stora salarna, i hvilka det svenska måleriet berättar sin historia, och det är med glädje man dock ser perspektivet gå så långt tillbaka, som det gör. Af det moderna lifvets stora härskande krafter äro många parvenyer. De stora praktiska uppfinningarne äro sådana uppkomlingar, hvilkas tjänstvillighet låter oss ursäkta uppträdandets bullersamma skryt. Konsten hör alltid till aristokratien, och det är en stolthet för ett land att så tidigt som möjligt få sin vapensköld introducerad å dess riddarhus.

*

En vän till mig, en af det goda Stockholms mest genomestetiska konstälskare, brukar använda en jämförelse, som synes mig ganska slående, då man tänker på det svenska 1500-talet och det inhemska tafvelmåleriets begynnelse. Han brukar erinra om, att Hemming Gad under 1490-talet vistades i Rom och tillfoga en undran, hur han tyckte om och uppfattade Melozzos eller Pinturicchios fresker i Vatikanen.

Hvilken bjärt belysning kastar icke en enda sådan liten sammanställning på skillnaden mellan

de privilegierade sommarländernas och de frusna vinterrikenas kulturlif. Det är en smula som man såg en Skyt, en Asiat, en barbar med ett ord komma till Athén, och i ett slag märker man skillnaden mellan nejderna kring den heliga medelhafsbassängen, hafvens haf, där skönheten steg ur pärlemorsnäckan, och strömmingsfiskarnes Östersjö. Dock, hur kargt och fattigt reformationstidens Sverige i första ögonblicket förefaller i fråga om lifvets lyx, skönhet och elegans, när man studerar dess egna skrifter med deras pust af nordanväder och deras kärfva allvar, säkert är, att om vi ägde skrifven en svensk odlingshistoria från detta tidehvarf, och en konsthistoria, som samlade allt, alla spår af handlingar och räkenskaper, liksom alla verkliga spår af konstflit, hit införda eller här utförda under de genomestetiska renässansfurstar, som både Erik och Johan voro, bilden skulle vara helt annorlunda. Kanske får man detta intryck starkast i Böttigers intressanta och lärda bok om de svenska tapetväfnaderna.

Af porträttmåleri från 1500-talet finnes dock på utställningen så godt som intet, liksom ej heller från 1600-talets äldre hälft, och det är från drottning Kristinas lilla höfviska renässans, som vi få begynna följa det svenska måleriets utveckling. Och då verkar det onekligen, som medan renässansen i hela det öfriga Europa skapade sin gyllene skörd, blott barbariet var fosterländskt hos oss, ty det är idel utländingar, som här gifva den första insatsen af verkligt konstnärligt måleri, och en karaktär af något rotlöst främmande och artificiellt,

påminnande om drifhusväxter i förtid flyttade ut på kalljord, får för öfrigt drottningens hela införskrifna koloni af vittra och lärda, med den stackars frusne Cartesius i spetsen, som kom hit för att dö. Bland de införskrifna målarna voro två framstående, David Beck och Sebastien Bourdon. Af båda finnes ett karaktäristiskt verk. Af Beck har från Gripsholm lånats den präktiga lilla bröstbilden af Gustaf Horn. Mästaren, som var lärjunge af Van Dyck och arbetat vid Karl I:s eleganta hof, visar här en manlig och energisk pensel — den gamle fältmarskalken stirrar spändt och hvasst utåt, som såg han mot fienden, och hans mun är sluten, barsk och hopbiten, som var han midt i krutröken. Bourdons porträtt af Gustaf af Vasaborg är lika klart och distingueradt i tonen, som Becks är brunt och dunkelt, lika förfinadt, psykologiskt smidigt och raffineradt, som hans är hårdt och rättframt. Men denna bild af Vasabastarden förtjänar ett närmare betraktande. Den är utan fråga den yppersta taflan från århundradet, som utställningen har att bjuda på, och långt mer än så, den är ett konstverk af rang, hvilkets samklang af utsökt själstolkning och teknisk förfining måste fängsla betraktaren med en genomträngande stämning af förnämt missmod och högdragen melankoli.

Att taflan verkligen föreställer Vasaborg, därom skulle äfven utan inskriften intet tvifvel finnas. Likheten med både fadern och halfsystern är förvånande. Om en försvagad men också förandligad epigonupplaga af Gustaf Adolfs typ talar allt i

hans ansikte, där faderns germanska lifsstyrka öfvergått till sjukligt och svårmodigt drömmeri — ensamt munnen med sitt smärtsamma uttryck och sin glesa lilla mustasch gifver, jämförd med Gustaf Adolfs, i miniatyr ett stycke af det intressanta och sällsamma, som är släktförfining och släktundergång. Likheten med halfsystern är ej mindre stark, precis samma stora, litet stela ögon med de hvälfda ögonlocken, och strängt taget var ju också hon som han en dekadentgestalt, en d é t r a q u é e, blott hon i den stora, världshistoriska stilen.

Ej mindre visst synes det mig vara, att taflan härrör från Bourdon. Yttre signatur har den visserligen lika litet som något af den produktive mästarens andra verk, men den inre finnes där. Man ser här de Bourdonska porträttens alla egendomligheter: profilställningen (öfver två tredjedelar af hans kända porträtt äro i profil), blottade hufvuden med löst hängande, öfver axeln fallande hår, vidgade, oroligt spanande ögon. En blick på hans bild af Kristina i Nationalmuseum bestyrker i småsaker autenticiteten — man jämföre blott behandlingen af ögonen eller den hos dem båda återkommande lilla svarta bandrosetten på bröstet. Traditionen har sålunda alldeles rätt, och Bourdon har nog utfört detta porträtt på hösten 1652. Af ett bref från den franske bibliografen Naudé, hitkallad för att ordna drottningens bokskatter, ser man nämligen, att Bourdon först anlände den 13 eller 14 oktober, medan å andra sidan Vasaborg innan årets slut missnöjd för alltid lämnade Sve-

rige. Den förträffliga taflan tillhörde sålunda de första verk, den till ultima Thule flyttade sydfransmannen utförde i Stockholm, väl samtidigt med de bekanta Kristinaporträtten och den bild af Karl X Gustaf, för hvilken han utom annat erhöll den gyllene kedja, som han bär på sitt självporträtt, infördt i den stora akademiska framställningen af Simon Magikerns Fall i katedralen i hans fädernestad, Montpellier.

Men det höfviska konstlifvet under Kristina blef, som hon själf, en lysande och hastigt förgången episod, och djupare märken skulle hennes efterträdarinna på den svenska tronen lämna efter sig af sin kärlek till konsten, hur mycket mindre genialt hon än kunde uppfatta den, ty »riksänkedrottningen» upphörde aldrig under sitt långa lif att sysselsätta målare af alla slag, och under hennes egid uppkom den första måleriska traditionen och den första konstskolan i Sverige. Allbekant är, hur Ehrenstrahl åstadkom detta genom sin begåfning och kanske än mer genom sin utomordentliga produktivitet och sin outtröttliga verksamhet. På utställningen visar han sig knappast till sin fördel, och ytlig och pompös barockdekoratör, som han är, måste också hans tafvelbilder ses i genuina barockrum, i höga slottssalar bland guldornament och stuck för att gifva illusion. Utsatta för nykter belysning och detaljgranskning verka de ofta bra fattiga i all grannlåt. Men äfven här får man dock ett intryck af det roligaste i hans konst, den lust, den bravur, med hvilken han återgifver sin tids anda.

Hvilket barockhumör är det ej öfver hans svassande draperier, hans paraderande figurer under locksvallet, hans på en gång så fruktansvärdt grinande och så heraldiskt väluppfostrade lejon, hans rosiga genier och hans romerska fantasiarkitektur! Oförskräcktare har ingen furstlig skräddarmästare skurit till prakttyger och ingen durchlauchtig färgare handskats med sina pytsar och tråg. Oförvägenheten blir ibland belönad med en sorts dumdristig, men ändock imposant glans, medan ofta bara det djärfva tilltaget blir kvar. Se på Hedvig Eleonora som änka, under ett draperi i violett — demi-deuil? — hvars osmakliga blåbärsfärg ingen teaterregissör ens i Arboga skulle hänga öfver en kunglig tron! Äfven det lilla urvalet af bilderna häruppe bestyrker för öfrigt den gamla iakttagelsen, att Ehrenstrahls konst stod högst på 1660-talet och sedan under massproduktionen, hvilken alltmer nödvändiggjorde elevernas medarbetarskap, var i ständig nedgång. Betrakta porträttet af Erik Dahlberg från 1664. Hur nobelt och uttrycksfullt är icke hans hufvud måladt, hur talar icke ur dragen hans väsens korsning af krigare och konstnär, och hela gestalten bäres af ett spänstigt lif. Gå öfver sedan till den stora Hornska familjescenen från 1675, och hur mycket lösare och sladdrigare är ej hela utförandet, ehuru ännu hufvudena äro rätt vackra, fältmarskalkens värdigt och hans dotters roligt, en adelsingénue, mycket söt, mycket förnäm och rätt aristokratiskt enfaldig. Ett porträtt af Helmfelt från 1677, utan all förtjänst, visar slutligen den odelade tafvel- (och mässings-)

fabrikören. Den gamle Martin Mijtens, hvilkens sobrare men säkrare och solidare färg förgäfves täflat med det Ehrenstrahlska skenet hos de praktkära storsvenskarna, blir i jämförelse med dylika prestationer nästan en förfinad konstnär. Hans porträtt af Ingeborg Horn (samma dam finns också på den Ehrenstrahlska taflan) har en vacker och grandios hållning och en torrare färg, men i dess gula skala finnes ansats till en koloristisk helton. När Ehrenstrahl med fog säges hafva grundat en svensk målareskola, får häri dock ej inläggas en alltför prononcerad nationell mening. Utländingar helt eller till hälften äro fortfarande de betydande och ledande bland måleriets utöfvare i vårt land. Hamburgare som Ehrenstrahl var hans efterföljare David v. Krafft, af hvilken utställningen företer ett vackert Karl XII:s-porträtt, en gossgestalt, en yngling, som förläst sig på hjältesagor och vill ut och leka Alexander — från Wismar kom Scheffel, och af knappast än försvenskade familjer voro Schröder, Desmarées och Breda. Af dessa konstnärer slutade Breda snart sin konstnärsbana för att öfvergå till näringarna, och att döma t. ex. af det porträtt af hans hand, som finnes i Nationalmuseum, en herre med träaktigt ansikte och en peruk som en lammfäll, var förlusten dräglig. Af de andra lefde Scheffel och Desmarées långt in i 1700-talet och fingo dess förändrade stil, medan Schröders toklustiga uppbyggelsemålningar med deras protestantiskt tillnyktrade jesuitsentimentalitet, på hvilka Mariefreds kyrka har roliga prof, bevara barockstilens anda.

II.

ROCOCON.

1700-talets tvenne första decennier, de flammande årtionden, då den svenska storhetstiden skref de sista, i sin växling från sagolik seger till förkrossande nederlag mest tragiska sångerna af sitt hjälteepos, då hela landets märg och blod gick upp i den krigiska kraftutvecklingens och de utomordentliga försakelsernas mod, voro lika litet lämpade för penseln som för pennan. Den stigande fattigdomen, den osäkra äfventyrsstämningen, hoflifvets och de eleganta sedernas nödtvungna ruin under krigsårens ändlösa sorger och umbäranden, allt lät det späda, inhemska konstlif, som Ehrenstrahls skola och Hedvig Eleonoras artistiska böjelser väckt till lif, åter förtvina i saknad af det yttre stöd, utan hvilket en så svag och ännu artificiellt uppdragen planta ej kunde växa sig stark. David v. Kraffts och Martin Mijtens d. ä:s lärjungeskara glesnade år från år, och själfva blefvo de gamla och trötta. Lukas v. Breda lämnade ateliern och blef sidenväfvare, Olof Pilo, som medarbetat vid de Versailles-dekorationer i smått, som prydde Hedvig Eleonoras Drottningholm, hemmansbrukare — det praktiska, den nya tidens, frihetstidens lifsnerv drog alla krafter till sig. Michaël Dahl, född i Stockholm och Ehrenstrahls lärjunge, skrifver rent ut från Rom, att han hellre ville lida nöd uti främmande land än bland bekanta och anförvanter hemma, och han slår sig också

ned i London och blir en medtäflare till Kneller, en rutinerad modehandlare med färg och pensel, förfärdigande en mängd af dessa bröstbilder af engelska beauties från restaurationens dagar, hvilkas tillgängliga och sensuella leende under löst uppsatt hår, öfver dristiga urringningar, väl illustrera den alkovstämning, som under denna tid bredt sig öfver England. Charles Boit, emaljmålaren, far från Stockholm och blir berömd i Paris, medlem af franska akademien, David Richter d. ä. och Mijtens d. y. begifva sig till Wien, Georg Desmarées till München.

Emellertid begynner frihetstiden, en ny generation växer upp, det nuvarande Sveriges första. Den djupaste omgestaltning, det svenska folklynnet kanske någonsin undergått, arbetar sig fram genom bygderna, med en omvärdering af alla värden, som gör den forna krigarstaten med sitt stolta och lättsinniga äfventyrshumör till en nation af nyttighetsdyrkande kannstöpare, hvilka sträfva att förvandla hela riket till ett stort kommersiellt och parlamentariskt Alingsås. Två porträtt af Georg Desmarées från 1723 och 1753, af friherrinnan Brita Kristina Appelbom och historikern Johan v. Arckenholtz, kunna tydligare än många och långa historiska afhandlingar berätta denna egendomliga utveckling.

Målaren var född i Stockholm af en inflyttad hugenottfamilj och elev af Mijtens, hvilkens koloristiska styrka och litet ceremoniösa uppfattningssätt en sådan bild som Tessinporträttet tämligen liflöst återgifver. Men Desmarées' porträtt i fråga är af en helt annan ton och helt annan stil, inspi-

reradt, gud vet från hvilket håll, kanske från de alster af gammal holländsk konst, som funnos i lärarens berömda målerisamling.

Amiralskan Appelbom står här som änka, klädd i svart och hvitt, med en hvit snibbduk öfver hufvudet. Kontrasten mellan de båda sorgefärgerna är gifven starkt och strängt, teckningen är sluten och sträng också den, med bestämd och verkningsfull konturering, hållningen stolt och kraftfull. Det är ej ett alldagligt konterfej, ett nummer blott bland de 128, Desmarées berättas hafva lämnat kvar i Sverige vid sin afresa 1724, det är ett konstverk af energisk och koncentrerad makt.

Stanna en stund framför denna sorgklädda kvinna, glöm bort att hennes egna lifsförhållanden torde hafva varit prosaiska nog. Hennes man, amiralen, dog under sotad ås, och hon själf gifte snart om sig med en tullinspektör. Glöm bort detta, och hon skall växa för fantasien till den typiska soldatänka, som hela Sverige var vid stora ofredens slut — och ur detta hårda ansikte, som efter alla tårarna fått oktobers kalla och klara bitterhet i de blågrå ögonen, med den energiska besvikenheten öfver dragen, skall underligt lefvande slå dig till mötes stämningen från det slagna men okufvade Sverige vid storhetstidens slut, sådant Heidenstams »Karolinerna» så beundransvärdt förstått och skildrat det, riket med de många svartklädda kvinnorna, hvilka, stolta och raka under de hvita hufvorna, stirra långt bort i fjärran mot glömda och gräsbevuxna grafvar öfver döda män, makar och söner, liggande lik på slagfälten, bröder och

trolofvade, lefvande i armod och fångenskap i det hvita, okända Ryssland, alla de tallösa saknade, förlorade och försvunna.

Gå sedan från detta porträtt af en sörjande men upprätt kvinna, som med något af en mans behjärtade resignation lagt handen mot bröstet, till målarens jämnt trettio år senare utförda bild af Arckenholtz. Ty detta porträtt är, som man ser af Mäyrs stick, måladt i Cassel 1753. Desmarées hade då förvärfvat en stor ryktbarhet i hela Tyskland. Han hade själf öfvergått till katolicismen, och det knappa, reformerta allvaret i skildringen af amiralskan Appelbom har efterträdts af en koloristisk, världsglad rococoton. Arckenholtz står framåtlutad med ett pappersark i handen, klädd i guldbrunt siden med fina valencienner kring en skrifvares och en lärds hvita och nervösa fingrar. Hans ställning är en talares, som ett ögonblick sett på sitt koncept, för att därpå eröfra sitt auditorium med den sakliga ironiens och den tillspetsade frasens kraft, och hans ansikte är präglad af en öfverlägsen resonörs högdragenhet. Det är en partigängare, en riksdagstalare; han kunde stå så i riddarhuset eller någon annan af tidens tallösa utskott och kommissioner. Och hvad är det papperet handlar om, i hvilket han nyss sett? Gäller det växelbalansen eller ett nytt förslag om schäferier? Är det ett memorial om lyxens nytta för en »policerad nation» eller själfva den storpolitiska sekretess, för hvilkens skull han själf rätt nyligen haft obehagliga duster att utstå? Det är frihetstidens Sverige, som skrifver historia i stället

för att göra den, som diskuterar i stället för att handla, och som utbytt kampens spänning mot det ekonomiska välbefinnandets ro, det är hela detta riksdags-Sverige, som möter i detta äfven artistiskt sedt präktiga porträtt, liksom slutet af storhetstidens i det förra.

Mellan dessa båda data har så en total omhvälfning kommit, den andliga omhvälfning, som i litteraturen betecknas af Dalin, i vetenskapen af Ihre, Celsius och Linné, i konsten af rococons inträde. Som »primus motor» för den konstnärliga nyrörelsen står onekligen Carl Gustaf Tessin, och denne mångskiftande man med den sega och veka karaktären, utan storhet som statsman, utan profil som tänkare, utan skärpa som misantrop, ofta en smula löjlig i sin teatraliska självbelåtenhet, var i sitt konstintresse stor och uthållig som i intet annat, den störste kännare och samlare af konst, som väl någonsin funnits här hemma. Upptagandet af slottsbyggnaden, ankomsten af de genom Hårleman anställda franska konstnärerna (1732), hvilkas dekoreringsarbeten skulle blifva så epokgörande, deras teckningsskola, hvilkens utveckling till en hel akademi Looströms förträffliga verk om Fria konsternas akademi berättat, och sist Gustaf Lundbergs hemkomst från Paris 1745 som stor och berömd artist, äkta son af rococon, äro hufvudpunkterna i historien om den franska stilens seger här hemma, en seger öfver hela linjen, som först det engelska inflytandet från seklets slut skulle balansera.

Af den äldre generationens män finnas endast

några porträttörer att nämna, hvilka lefva i själfva öfvergången, hvilkas uttryckssätt småningom påverkas af det nya, och hvilka låta den tunga färgen och de breda, pompösa laterna efterträdas af rococons lätta, ljusa, kyligt leende kulörer och förbindligt inbjudande artighet med en ofta mer låtsad än äkta intimitet. En sådan öfvergångsman, hvilkens gammaldags styfva pensel efter hand lär sig mer och mer af rococons salongstakt, var Johan Henrik Scheffel, hvilken långt in i 1760-talet outtröttligt, som han själf skrifver, »betiänt alla Familier med deras Portraits aftagande till fullkomligt nöje». Den gamle hedersmannen, som anhållit och fått titeln »directeur med rang lika med assessorerna» med anledning af denna hedrande verksamhet och för att icke vara sämre än sina borgerliga förfäder, hvilka »alla haft hederstitlar», lefde långt in i Gustaf III:s tid i en »ganska munter ålderdom». Sin egentliga konstnärsbana torde han väl dock slutat 1765, då han flyttade till släktingar i Västerås. Utställningen visar åtskilliga af hans porträtt, hvilka eftersträfva allt mer af rococons världsmannamanér öfver de vanligen i halffigur skildrade personerna. Med tindrande ögon stå de, och äfven i dräktbehandlingens försök till mer eleganta och vårdslösa kast talar en ny tid ur den dock ännu barockaktiga draperingen.

Ålderdomligare än Scheffel är Johan Schwartz, verksam i seklets första hälft, af hvilkens kraftiga och koloristiska konst på utställningen finnas blott ett par dunkla, litet besväradt insatta bröstbilder af samtida. Närmare den nya tiden, allvarligare

än Scheffel är däremot Olof Arenius, som redan hörde till den Tessinska kretsen. Ursprungligen lärjunge af D. v. Krafft, bildade han sig i Holland efter Kneller och lärde sig under studierna af äldre nederländsk målarkonst de allvarligare koloristiska afsikter, som utmärka hans dukar trots deras tunga och torra färg. Arenius kom hem 1736 och verkade som porträttör till sin död 1766 under ett bekymmersamt och af husliga olyckor fördystradt lif. Porträttet af Hårleman, som finnes på utställningen, räknades redan under hans lifstid som hans mästerstycke, och är ett ganska ståtligt verk. Den store arkitektens blodfulla typ, med hufvudets spotska och stolta hållning, är kraftfullt skildrad, och bilden af Wargentin återgifver också rätt väl den skicklige vetenskapsmannen med det tunna, intellektuella ansiktet, lifvadt af en lärds försynt sarkastiska uttryck.

Vacklande öfvergångsmänniskor äro alla dessa, men med Gustaf Lundberg träder rococon in i vår konst med allt sitt fras af siden, sitt glitter af paljetter, sin njutningslust öfver anleten, dubbelt unga och lifsglada under det hvita pudret, och hans konstnärskap blef af utomordentlig betydelse för hela den svenska konstsmakens utveckling. Lundberg hade i Paris under Rosalba Carrieras ledning eller snarare efter hennes föredöme utbildat sig till pastellist. Själf nämner hon honom icke i den dagbok, vi äga i behåll öfver hennes Parisvistelse — och som visar både hvilken förtjusning hennes eleganta konst väckte i Paris och hur klokt den

arbetsamma venetianskan förstod att draga fördel af sin succès. Pastellen, eljes i Frankrike blott känd som en koloristisk resurs för tecknare, blir för första gången erkänd som självständig målarkonst, och huru väl passade ej dessa kritor med sina färger som af torkade blomblad och pulveriserade pärlor, af förgyllda dammkorn och stötta metallskifvor, det flyktigaste, vildaste, hetsigaste af franska släktled, det som rasade med regenten och spekulerade med Law! Efter denna tids popularitet hafva Rosalbas porträtt mist det mesta af sin berömmelse, men än i dag, när man stiger in i Dresdens museum, där arbeten af hennes hand hänga i hundratal, måste man alltid beundra charmen och den distinguerade, kyliga glansen öfver hennes verk.

Lundbergs måleri är lika elegant som Rosalbas, kan ofta hafva samma deliciösa lätthet och kylighet öfver toner, hvita som den hvita kamelians och blå som en kvällshimmels, men hans talang är manligare och ibland gröfre. När han kom hem, var han redan en berömd man, med en utländsk auktoritet, som knappast någon svensk artist vunnit före honom, och hof och aristokrati omfattade hans konst med samma hänförelse. Hela den eleganta världen från frihetstidens slut gick igenom hans atelier, där unga ädlingar och hofdamer hade sina rendez-vous, och trifdes så mycket bättre som mästaren själf var en världsman, en galant Celadon, som helst och bäst målade unga damer. »När hans hjärta,» heter det, »var eldadt af kärlek för den Cloë, hvars bild dess hand skulle skildra,

var det så mycket lättare för denne mästare att lyckas, som hans tjusta öga hvart ögonblick upptäckte nya förborgade skönheter i hvar blick, hvar geste.» Dessa antydningar räcka till för att gifva en fingervisning om, hur hans bana skulle arta sig här hemma, där ingen ens tillnärmelsevis kunde upptaga konkurrensen med honom. Han blef en snabbmålare och skönmålare, som ofta drefs att åsidosätta det individuella och intima för ett societetsideal af sällskaplig elegans och konventionell täckhet. Det oaktadt bör han kallas den förste store svenske målaren, tekniskt genial i sitt yrke och besjälande alla sina verk med den stämning af fjärilserotik och den klang af en spröd silfverskallra, som voro tidens. På utställningen är han ej genomgående väl företrädd, och af hans porträtt hänga de bästa dessutom alldeles för högt för att kunna göra intryck. Den yppersta af Gripsholmsbilderna, det onekligen fullkomligt smältande porträttet af Fersen, är nästan sliskigt i uttrycket, med en obehaglig serafblick. Ett par andra porträtt äro ointressanta och torde kanske delvis vara utförda af elever och medarbetare. Endast det Konstakademien tillhöriga hufvudet med schäferhatten — ofta, men med orätt, reproduceradt som fru Schröderheim — visar hela hans finhet. Det är en dröm, en dröm af en chérubin, som läst Rousseau och som gör sin älskade till den mest kokett förtjusande idyllhjältinna, på en gång med mouche och sommarfräknar, stadsraffinemang och landtfriskhet.

III.

GUSTAVIANERNA.

Frihetstidens nitälskan om Sveriges fredliga uppblomstring förnekar sig lika litet i fråga om konsten som om andra kulturmakter. Ja, det är fråga, huruvida någonsin stat, krona och de enskilda här hemma visat ett så offervilligt omhuldande af alla de sköna konsterna och deras utöfvare som under dessa årtionden af intensiv andlig nyodling och materiell kraftutveckling, då svenskfödda artister med offentlig och enskild hjälp drogo i hela flyttfågelsskaror till Paris för att sedan återvända hem till den gustavianska sommaren med dess spirande och rika alstring. Ty det är en sanning, som alltför litet slagits fast, att Gustaf III:s tid äfven för konsten var en guldålder, en period af så fruktsamt och fullödigt konstlif, att först cirka hundra år efteråt något dylikt kommit åter, då på nytt mellan den germanska världens utpostfolk i norr och latinarna i gamla Gallien, mellan svensk och fransk anda uppstått den elektriska kontakt, som vår konst ändock tycks behöfva för att lära sig förstå sitt eget väsens gränser och resurser, sin längtan och sitt behof.

Hvad den är aristokratisk, gustavianernas sal där uppe på utställningen, aristokratisk i ytlig och i djup mening, i ytlig genom sin salongston, förande oss in i en societet, hvilkens takt och manér äro oklanderliga, och där förbindligt lyssnande damer med förstående leenden och världsmän med höf-

ligt utsträckta händer och aldrig tröttnande sällskapsintressen i de tindrande ögonen, inbjuda till umgänge, aristokratisk i djupare mening genom finheten och charmen hos alla dessa konstnärer, sinsemellan högst olika, men ändock besläktade med en verklig och genomgående stils gemensamhetsdrag.

Det är sant, här inne finns ingen enda ande af dem, man med rätta kallar stora. Ingen af dessa artister är någon af de mäktiga själseröfrarna, för hvilka man är lycklig att få kapitulera och få öppna sitt inre som för en segrare, hvilkens intåg är triumf och berusning. Men hafva vi utom Sergel någonsin haft en sådan konstnär? Här inne saknas allt, som tiden själf saknade — den våldsammaste såväl som den innerligaste och intimaste musiken, händer sträckta efter stjärnorna och händer pressade mot brösten liksom för att hejda en blodström, som vill ut, orimligheten, gränslösheten, naturens och människosjälens romantik. Men här finns å andra sidan just det, som kan göra rococon i ett hänseende lik själfva den hellenska antiken. Det är helt visst en paradox att jämföra den fritt och mjukt fallande manteln med sammetsrocken eller det hårdt snörda snibblifvet, men ändock fanns hos båda tiderna något af samma lifsvisdom, den kloka begränsningens, de vackert fyllda formernas harmoni, blott att 1700-talet under sitt leende redan hade den moderna ledans och tomhetens oro och så hetsades att drifva sorglösheten öfver i feber. Men för oss, en långt mer brusten och olycklig tidsålders barn, blifva båda åldrarna en lika kär tum-

melplats. Och det är med något af samma hemliga afund som vi tänka på hellenernas festspel af hälsa under solhimmeln och rococons karnaval i vaxljusens och juvelernas glans, och det är med något af samma längtan efter att kunna leka lifvet med klokhetens och hänsynslöshetens förenade leende, som vår dröm böjer den heta pannan mot de brustna templens hvita kolonnstammar och mot den hvita glatta väggpanelen i ett rococogemak.

Den tongifvande och ledande svenske konstnären under denna epok är Alexander Roslin. Aldrig har en svensk artist så vuxit sig in i franskt konstlif som han, och det egendomligt nog utan att stödja sig på dess egen tradition. Roslin var ej ung, när han 1752 slog sig ned i Paris. Tyvärr ligga hans läroår i Tyskland och Italien i dunkel, och det skulle vara synnerligen intressant att studera de verk han utfört i Skåne 1744, i Bayreuth 1745—47 och i Parma 1751 för att få en idé om hans så att säga »förhistoriska» tid.

Däremot lämnar utställningen en synnerligen instruktiv och vacker öfverblick öfver hans verksamhet från de första Parisåren till hans död. Så godt först som sist måste man inför den framhäfva, att Roslin var en mer betydande konstnär än både samtidig och modern kritik velat erkänna, en man, som väl förvaltat sina pund och under sin långa konstnärsbana ej blott drifvit sin teknik till mästerskap, men också lärt sig älska den djupare artistiska sanningen, så långt som hans egen utåtvända, spirituellt förståndsmässiga natur tillät det. Hans ansikte är karaktäristiskt, en glad, klipsk

skånings, man skulle också kunna säga en fransk komikers; vakenhet och verve är det, som prägla den runda och världsbelåtna fysionomien med de plirande ögonen och den stöfvaraktiga uppnäsan. Mannen med de anletsdragen vill ej tränga in och granska sina modellers hjärtan och njurar, men hur mycket han älskar den rent yttre utstyrseln: sammet, siden, spetsar och band, är hans öga dock för klart och skarpt för att ej vilja se genom kostymen. En provinsial långt bort ifrån det tarfliga Sverige är han, litet uppkomlingsaktigt berusad af världsstadens lyx och förfining, krånande sig väl mycket för att attrappera den fina tonen och den vårdslösa elegansen — se blott på de tillkonstlade konversationsgester han gifver sina personers händer — men han är på samma gång en klok och klar iakttagare, hvilkens öppna förstånd förstår att finna både typernas små karaktärsdrag och helhetslynnen. Vid sidan af en sådan själstolkare som Latour är hans individualisering helt visst ytlig och tom, men han står sig väl vid att jämföras med porträttörer som Tocqué, Aved och andra franska samtida, hvilka han dessutom öfverträffar i koloristisk glans.

Ett kronologiskt studium af hans verk lär ett och annat om hans konstnärsutveckling, ehuru den i det hela ej har stora förändringar att erbjuda. Det äldsta porträttet, Adelcrantz, är i ställning och färgval typiskt för Bouchers tid, med de glatta, kyliga tonerna och den grönaktiga skuggningen.

Sedermera eftersträfvar han mer och mer mustigare, starkare färger under den påverkan från

nederländsk konst, hvilken, börjad med Largillière, blott steg och steg inom det franska måleriet vid l'ancien régimes slut. 1760- och 1770-talen äro hans stora decennier, och från dem stamma flera arbeten här uppe, som utan öfverdrift kunna kallas rena mästerverk i sitt slag. Det är porträttet af konstnären själf och hans maka i deras gemensamma atelier (hans vackra Susanne var också en skicklig pastellist). Här finnas ännu ett par smaklösheter, som aldrig en fransman af samma rang som han gjort sig saker till. Porträttet, som hans fru håller på att måla, tittar fram genom duken som en tredje person, nästan lika starkt modellerad som de verkliga, och Roslin själf har en hållning som en trollkarl, hvilken efter en lyckad kortkonst vänder sig till publiken. Men något mer förtjusande än bilden af hans fru har man svårt att finna. Böjningen på hennes hufvud och kropp berätta tusen saker om mjuk och vacker kvinnlighet, och med förälskad ömhet har penseln smugit det gröna sidenet kring en hvit och afhållen gestalt. En mogen, mörk fransk drufva är hon med sitt svarta hår och sitt kloka, runda ansikte.

Ännu bättre är bilden af familjen Jennings, ehuru den liksom alla Roslins porträttgrupper saknar inre sammanhang i kompositionen, i det hvar figur tycks lefva för sig och oberoende af grannen uteslutande rikta sin uppmärksamhet på åskådaren. Men eljes är den präktigt skildrad, denna trio kring den unga fru Jennings' clavecin. Själf sitter hon litet dockaktigt, men öfver ansiktet hvilar som en återglans af den kärleksaria hon nyss sjungit

— ur Jean Jacques' »Byspåman»? — och det är ett skimmer af drömmeri i hennes vidöppna blå ögon. Hennes man står bakom henne. Det är en militär, som blifvit köpman och fått dragen spända och ansträngda under eftergifvande beröring med många människor, en äkta afslipad, orolig 1700-talstyp af de många spetsiga, magra och intellektuella, medan brodern hemifrån Sverige, där han sitter däst och godsint och digererar sin goda déjeuner, är en typ för de feta gustavianska salongsfaunerna med Schröderheims och Rosensteins utseende af att trifvas godt i sällskap med alla de sju dödssynderna. Och det är nästan holländskt humör och bredd öfver hans embonpoint i den med en fullkomligt mästerlig styrka målade röda sammeten.

Från 1770-talet finnes på utställningen likaledes en mängd arbeten af Roslin, något som ej är att undra på, då han under åren 1774—75 var på besök hemma och målade oförtrutet. Från denna tid finnas också verk af mycket olika värde. Hedvig Elisabeth Charlottas porträtt är sålunda en ren schablonmålning, där ej ens Roslins färdighet som modeskildrare hållit streck, ty kjortelns silfverbrokad verkar tapet snarare än tyg. Men betrakta blott bilden af hennes svärmor, den gamla änkedrottningen, som hänger strax bredvid, och man måste undra öfver, hur djupt den eljes ofta ytlige artisten kunde nå, när hans kloka öga ej stannade vid band och bjäfs. Det är Lovisa Ulrika som änka, bortom det hela, som sitter här, amper och förgrämd, men i rik parad, med de torra armarna

hårdt tryckta mot den insjunkna bysten. Så har hon suttit de långa vinteraftnarna, medan Sotberg läste för henne dramer och historier om lyckliga drottningar, och hennes lifs gäckade makttörst och förödmjukelser långsamt kommo hvarje känsla att surna inom henne. Det är Farmor, hvilkens sista vitalitet skulle blossa upp i 1778 års familjeskandaler, med den smak att trakassera sina närmaste, som var ett brandenburgskt släktdrag.

Lika fulländadt i sin art är porträttet af Linné, lugnt och harmoniskt i ton och stämning, som den mans ålderdom, hvilken det skildrar. Varmare, mildare och allvarligare på en gång har ingen svensk blick sett på världen, det vet hvar och en, som trängt in i hans skrifter, och Roslin har väl återgifvit dessa bruna forskarögon, glänsande som tårarna lätt stego upp i dem, men som de lika lätt fylldes af hela det fagra skimret från den Floras bröllopsfest, om hvilken han diktat sexualsystemets stora naturepos.

Men en porträttör, som kan åstadkomma både ceremoniösa statbilder af en sådan prakt som den stora Gustaf III-taflan och så intima verk som Lovisa Ulrikas eller Linnés bilder, är helt enkelt en stor konstnär. Af de öfriga i Paris utbildade svenska porträttörerna kan heller ingen på långa vägar mäta sig med honom. Hans egen lärjunge, Krafft d. ä., är torr och borgerlig, och den ytterst händige och flinke Pasch d. y. utan personlig färg och teckning — af hans många svagt modellerade och konventionella porträtt häruppe är endast Göran Gyllenstjernas i be-

sittning af framstående egenskaper. Den siste af de svenska pariserporträttörerna i olja, Wertmüller, har säkerligen också för mycket framhäfts på Roslins bekostnad. Under hans franska tid är hans färg en smula anemisk, växlande mellan blek- och gulsot (som på den lilla maniererade bilden af hertiginnan af Angoulême) men af en oneklig distinktion och en ofta förtjusande förfining, och linjernas rytmik har något af det sensuella behaget, det smältande stråkdraget från Prud'hon; i hans senare verk är hans uppfattning, synes det mig, rätt klanglös och ointressant.

Nej, vill man se de verkliga rivalerna till Roslin inom Pariserskolan, bör man gå fram till miniatyrmontern; där möter man åtminstone trenne, som alla kunna upptaga täflingskampen, alla tre mästare, stora i sin lilla genre, görande en konstart, som af sitt eget väsen stod salongsflärden och den banala modelyxen så nära, till något fritt, imponerande och förnämt. Det är Hall, Lafrensen d. y. och Sparrgren. Som vanligt här hemma är Hall svagast representerad; alltför mycket hafva hans arbeten stannat utomlands, och därtill i svårtillgängliga privatsamlingar, för att man skall kunna rätt bedöma hans storhet. Själfva det så berömda porträttet af grefvinnan Egmont i Nationalmuseum är för minutiöst för att kunna gifva intryck af den teknikens bredd och frihet, som lät honom blifva så ryktbar i Paris. På utställningen står högst ett porträtt af en ung man i skjortärmarna, som är friskt och käckt, utfördt med en brio, som är beundransvärd. Lafrensens exposition är dock vida

rikare, och gifver intrycket af en långt mångsidigare förmåga att använda elfenbenet än Halls. Hans miniatyrer visa en mängd olika men nästan alltid säkra och smakfulla anslag. De maskinmässigt ofta reproducerade kungaporträtten äro här de minst värdefulla, men hur vackert är icke t. ex. hans porträtt af Skjöldebrand, eller hur fullt af lif och karaktär hans gamla dam i spetsmössan med sitt uttryck af kvick och elak skvallersyster. Men högst synes mig Sparrgren stå i sitt självporträtt, ett motstycke till den rätt snarlika bilden i museum och af samma luftiga finhet. Medan Hall och Lafrensen helt tillhöra l'ancien régime, äga dess verve och kvickhet, har hos Sparrgren tillkommit något nytt, en doft af vårt århundrades romantik. Liksom i somliga miniatyrporträtt af de män, hvilka i Paris voro hans mönster och lärare, Augustin och Isabey, försmälta i hans självporträtt det döende seklets elegans och gratie med det begynnandes melankoli och längtan till ett utsökt och darrande ackord.

IV.

ÖFVERGÅNGEN TILL 1800-TALET OCH VÅRT SEKEL.

Få tidpunkter af modern civilisationshistoria äro så spännande för den, som älskar att följa det, som dock är all historias innersta problem — den andliga förnyelsens växt — som slutet af förra århundradet. Franska revolutionen gifver blott grofva och folkliga illustrationer af de om-

hvälfningar i tanke och känsla, som de bildades opinion redan långt förut undergått, och med tusen tecken och varsel spå litteratur och konst allt ifrån 1700-talets midt en ny æra, en ny tid, nya människor. Att studera encyklopedismens skrifter är än som att sticka hufvudet in i ett getingbo med ett enda döfvande surr af kritik och än som att lyssna till den oroliga och jublande konsert af fågelsång, som bådar gryningen till en ny dag. Och hur anteciperar icke konsten utvecklingens och händelsernas förlopp! Långt före abbé Sieyès proklamerar Chardins pensel att tredje ståndet är »quelque chose», förhärligande med lika artistisk som klassmedveten konst det borgerliga hemlifvets värld. Långt innan jakobinerna drifva Brutus' knif mot Cæsar, hade Davids Romabilder predikat den republikanska medborgerlighetens antika fanatism. Långt före 1800-talet hade Greuze spelat upp den borgerliga sentimentalitetens dramer, och de engelska färglyrikerna gjutit öfver sina ideella landskap, genomsusade af vattenkaskader, allt romantikens skimmer.

Af dessa rörelser nådde dyningarna också det gustavianska Sverige. Hilleström, den ojämnaste bland målare, deliciös och banal, har ibland något af mästaren Chardins trovärdighet, friska färg och säkra lif öfver de käckt insatta små figurinerna. Den klassicistiska rörelsen mot antiken, som inom bildhuggeriet skaffade landet dess störste artist, Sergel, blef för det svenska måleriet af ringa glädje. Föga intressant är nog också Masreliez, den egentlige representanten för stilen, men

han borde dock hafva funnits på utställningen, där den i förtid bortryckte Åkerströms tråkiga Cléobis och Biton nu ensamt talar om 1700-talets sent påkomna antiksvärmeri, hvars böjelse för en abstrakt form skulle lefva så långt in i nästa sekel och ofta gifva en stomme af hårda linjer under kläderna eller draperierna på figurteckningen under 1800-talets första decennier. En ensam man, som, ehuru vida äldre, dock på sätt och vis kan räknas hit, är Carl Gustaf Pilo. Oberoende af fransmän såväl som engelsmän utvecklade han en konst, som aldrig än studerats eller uppskattats till sitt rätta värde. Knappast någon af seklets svenska målare har så stora ansatser och ett så utprägladt artisttemperament. Ännu på hög ålderdom, när hans syn började svika, brast icke den fantasiens färgberusning, som var själen i hans konst. Hans stora ofullbordade tafla öfver Gustaf III:s kröning (i Nationalmuseum) är ett beundransvärdt verk. Det är en frihet och en storhet öfver denna komposition, som ej är vanlig. I kyrkhvalfven lyfter sig rymden fri och stor, och glittrande luft spelar och gnistrar kring grupperna. Krona och guld skimra, tygerna fladdra och lysa i blått ljus, färgen är på en gång utomordentligt förfinad och feststämd i orkestreringen. Det porträtt af Sofia Magdalena, som på utställningen gifver prof på hans konst från mandomsårens blomstring, är ett mästerverk också det. Det var frieribilden, å hvilken Gustaf III för första gången såg sin drottning och i hennes höga, imposanta gestalt med de stolta dragen kanske drömde in något af

det Versailles-majestät, som han älskade. Det är samma stela, af det sentimentala och intellektuella lifvet aldrig rätt väckta prinsessa, som här står för oss, som hennes egna bref med de officiösa fraserna och den regelrätta pikturen bringa för fantasien. Marmorstaty, som aldrig skulle finna sin Pygmalion, står hon där, hvit och hög. Beundransvärd i sin nobla uttrycksfullhet är linjen, som tecknar hennes byst, hufvudet kanske väl tunt och glatt i modelleringen, men stofferna framställda med en storartad frihet och styrka. Behandlingen af spetsbesättningen erinrar en smula om ingen mindre än Rembrandt, och i släktskap med hans öfvermänskliga ljus är det sällsamma gröna sagoskimmer, ur hvilket hon stigar fram, drottninglik med de hvita, stela skuldrorna. Som afslutadt verk af en bestämd konstnärsindividualitet står detta verk i främsta rangen inom utställningen.

Den riktning, som dock skulle leda vår målarkonst öfver till nästa sekel, var den engelska, representerad i främsta rummet af Martin och Breda. Elias Martins mångskiftande konstnärskap är vackert representeradt häruppe. Här finns ett landskap från Themsen med många figurer, påverkadt af hans franske lärare, Vernet, liksom flera ideala landskap från hans engelska tid, t. ex. den stora sommarskildringen med flod och löfträd, som för i minnet strofer ur Creutz' »Sommarkväde». En stor obestämdhet i markerandet af terrängen och en brist på koncis stil lösa dock alltför mycket upp verkan af dessa eljes vackert tänkta och af en

sorts allmännelig naturkänsla genombäfvade dukar. Hans stora framställning af hertigens af Småland dop i slottskapellet meddelar väl intrycket af en höfvisk festivitet med den förmåga att liffullt och intensivt skildra slottslif med ett otal af lefvande små figurer, som utmärkte Blarenberghes och Cochins tid, och Martin har ju också i sina Stockholmsbilder lämnat prof på en eminent skicklighet i att gifva en kaleidoskopisk afspegling af gatornas folkvimmel. Två små bilder af grosshandlare Scharp med fru visa slutligen Martin som porträttör. Mannen är en tråkig personage, som ser mer surmulen ut med sina sömniga ögon än det är tillåtet för en herre, som har en så förtjusande fru. Ty någon täckare och finare representant för det gustavianska borgerskapet kan man svårligen finna än denna fru Ulrika, så gratiös, där hon sitter i sin soffa, med sitt lilla bleka ansikte under det uppstrukna håret och de klara, barnsliga ögonen under de litet tunga ögonlocken. Det kan kanske anmärkas ett och annat på teckningen, men hur har icke konstnären skildrat en ung kvinna med all hennes charme, och hur frisk och behaglig är icke färgsammansättningen. Hon är rätt ensam och tänker tydligen ej så mycket på mannen i denna stund af drömmeri. Nu är ansiktet allvarligt, men jag vet, hur förtjusande hon kan le. Hon har berättat mig litet om sig själf, som vore indiskret att tala om, men jag sörjer redan på förhand den dag utställningen skall stängas och jag ej längre får höra hennes ljusa, tunna röst. Allt i allt står Elias Martin som en fin och älskvärd artist med

idyllhumör, Stockholmshumör och gastronomisk godlynthet i litet Bellmansk hopsmältning.

Större och starkare i alla afseenden var Breda, kanske den skickligaste porträttist vår målarkonst ägt. Utställningen låter oss följa hela hans konstnärsbana från ungdomsåren under Pasch, i bilden af hans moder, som har lärarens svaga modellering och obestämda färganslag, till den höga ålderns år, då åter hans hand, såsom i porträttet af friherre Sparre, blir tung och ovig, och uppfattningen konventionell. Men dessemellan, hvilken rikedom och hvilken utveckling! Det är sant, ett och annat af dessa alltid koloristiskt fängslande porträtt visar sig vid närmare betraktande svagare i karaktäristiken, än man vid första ögonkastet märker, bedårad af dukarnas lyriska glans.

Men hvilka förträffliga verk finnas ej häruppe af hans hand — hvilket skimmer af eklog ligger ej öfver hans porträtt af skördarnas skald, Johan Gabriel Oxenstjerna, där han står i sin gröna rock, liksom lyssnande till en strof med ackompanjemang af en sommarvåg i Kolsnaren. Och hur har ej Breda skildrat Hallblad, tafvelrestauratören — det är kanske hans mästerverk häruppe, utomordentligt glansfullt i belysningen, men också med en beundransvärd energi och storhet öfver det så starkt modellerade ansiktet. Af hans kvinnobilder här kan ingen mäta sig med Teresa Vandonis i museum, men från flera af hans dukar träda en till mötes romantiken och personlighetsstyrkan hos m:me de Staëls hjältinnor. Skada blott, att empiremodet aldrig verkar riktigt hemma i Sverige —

och i Bredas många damer med hvit kjol och röd schal och en sommarbakgrund med sol mellan skyar, stelnar småningom mästarens talang och hans utomordentliga färg blir fattigare och borgerligare, liksom ryckt med af det borgarsekels anda, som begynte med så sorglustiga hjältetyper som Gustaf IV Adolf och Karl XIII.

Riktigt eklatant visar Krafft d. y:s konstnärsutveckling, hur traditionen i vårt måleri liksom försvinner med det nya seklet, hur stil och färgkänsla försina, och en falsk och pretentiös bourgeoissmak, det parlamentariska tredje ståndets, fick herraväldet.

Vid 18 och 19 års ålder, före sin utländska resa, medan ännu gustavianska tidens konstnärsanda lefde, målar han rena mästerstycken, som det superba porträttet af grefve de S:t Priest, typen för en emigrant af dem, som ingenting lärt och ingenting glömt, och bilden af Desprez, som är fullkomligt grandios i sin monumentala hållning, 1812 är han redan afskyvärd med en söndagsidyll vid en gunga, värd att stå i en abcdbok, och sedan blef han ju ren fabrikör.

Af hans efterföljare som porträttmålare i vårt århundrade äro egentligen blott två värda att ihågkommas, Södermark och Troili, båda fullödiga exponenter af sina olika tidskiften, men visande också skillnaden mellan att blott vara detta eller tillika hafva en pust af det, som är öfver tid och rum. Det förra är fallet med Södermark, det senare med Troili. Af Södermarks porträtt hålla sig några manliga, tack vare en hård men uttrycksfull

teckning — men hur hafva icke alla hans damporträtt af Sveriges skönheter från 1830- och 1840-talen åldrats! Man skulle knappast kunna njuta af deras anilinfägring, om icke denna tid med sina ostindiska schalar, sina broderade klockströngar och sina kyliga kulörer i chamois, lilas och gredelint redan verkade med ett visst antikvariskt behag. När jag står framför kronprinsessan Josephine, får jag en barndomssensation, som blott Södermark kan gifva mig. Jag sitter hos min mormor och ser på de kungliga i stålstick. De gamla tala något om en förstamaj-parad på Storgatan. Jag blir sömnig, jag vet icke rätt åt hvad, men pendylen med sin ridande turk pickar under glaskupans gröna träd, det spelas Thekla Badarzewska på en taffel, det är kor på rullgardinerna och kungliga lustslott på servisen.

Troili däremot var den store porträttören mellan Breda och Rosen, och hans gestalter från sextiotalet visa oss lifslefvande den generation, som gjorde representationsförändringen och satt vid inflytande och ämbeten, då Strindberg gick och filosoferade som ung revolutionär bland konstnärerna vid Lilljans. Medvetna och lugna, en smula gammaldags byråkratiska äro dessa typer skildrade af konstnären med nobel och rättfram konst. Trots sin mörka ton och sin sparsamhet är färgen vacker och ädel i de enkla, breda ytorna, och med förvånande säkerhet äro ansiktena individualiserade mot de neutrala fonderna, som artisten låter behålla så mycket af dukens textur.

Ypperst är bilden af Gustaf von Rosen, ett mästerverk af förnäm och behärskad konst.

Att göra ett öfverslag öfver den mängd af andra taflor från vårt århundrade, som fyller salarna, skulle kunna vara ett arbete för sig — och tilläggom det — ett bra otacksamt arbete, ty bland alla dessa verk, som låta oss följa genre- och landskapsmåleriets utveckling här hemma, äro de verkligt artistiska och intressanta skapelserna i rent Ibsensk minoritet. Ett par summariska punkter må då blott som en afslutning af denna skiss öfver den retrospektiva utställningen tillfogas. Historiemålningen, sådan den begynner med Sandberg och sedermera, under intryck från den nordiska romantiken, försöktes af Blommér, Winge, Malmström och andra, verkar helt enkelt så antikverad, att man nästan medlidsamt betraktar dessa nordiska fantasier, utan lifsvärme eller inbillningsflykt, utan stämning af någon art, utan linjens eller färgens tjusning. Och det senare historiemåleriet med tyska anor, som Boklund och längre fram Perséus idkade, anekdotens och de tidskoloristiska attributens konst, är ej roligare med sin Bierstubeinspiration och sitt renässansmöblemang »made in Germany». Scholander själf, om man vill räkna honom hit, hade trots sin utomordentligt spelande inbillningskraft ej styrka att här åstadkomma något af betydenhet. Hans själ var ett rörligt och grundt vatten, speglande bild på bild med ynglingaaktig friskhet, men aldrig tillräckligt stilla eller tillräckligt djupt för att gifva den äkta visionens Fata Morgana. Ensamt Höckert hade lejontassen,

storhetssynen — hans Slottsbrand är all svensk historiekonsts mästerstycke.

Det rena genremåleriet har långt flera framstående utöfvare — en sådan är särskildt Fagerlin, och hans omständliga måleri har, trots allt, ett stort behag. Tiden går så stilla i de rum, han skildrar — människorna tala där säfligt, med en viss lyckosam flegma, ord och minuter falla runda och sakta som droppar i ett sommarregn. Men öfver alla står också här Höckert genom sitt artistskaps fulländning — se på hans dalkulla ur Fürstenbergska galleriet. Det är en juvel utan fläck eller lyte. Ensamt akvarellens mästare, Egron Lundgren, kan jämföras med honom — han, tjusaren, charmören i vår konst. Från Tosterup finns här uppe en spansk dam, som är så deliciös, så passioneradt vackert skildrad, där hon leker med sin solfjäder, att den lilla taflan gifver en hel exotisk värld af hetta och sol och stora, berusande röda blommor.

Klarare är linjen, som visar landskapsmåleriets historia under seklet. Fahlcrantz begynner med sina töckniga utsiktsmålningar, svaga i detaljen, men ofta med ett vackert uttryck af frihet och luft, af afstånd i dis och solrök. Af italiaresarna stå sig Palms små bitar bäst genom den starka arkitektoniken öfver mark och träd. Med Marcus Larson och Edv. Bergh eröfras för första gången den svenska naturen. Den förre tog all dess patos och retorik, den senare all dess idyll. Skada blott, att naturvirtuosen hade en så banal följetongsfantasi, utan spår af ans eller odling, och att den

senare, hvilkens ljusa lynne med den lätta durmelankolien väl passade ihop med den svenska löfskogen, såg litet för smått på sina motiv, och dessutom ej ägde den rätta färgen. Hans björkar och skogssjöar, en gång så prisade för sin ljusklarhet, verka åtminstone nu blykalla och metalliska. Hans natur har fått — kanske med årens makt — något af den plötsliga dysterhet, som man känner, då man säger att »naturen plötsligt förmörkas», då ett svart moln går öfver solen eller en svart tanke öfver hjärtat. Man står och väntar att skuggan skall försvinna, men den gör det ej, och stelnade stå kreaturen i det mörka vattnet.

Nästa stora led i landskapsmåleriets svenska utveckling är Wahlberg och hans välbekanta konst, som med fransk gratie och förfining och ibland också med franskt koketteri återgifver svensk natur, sådan den skimrade på 1870-talet, med rosiga moln och ljusa, eleganta färgbrytningar. Det är, som den sedan dess blifvit större, hårdare, allvarsammare, mäktigare i linjer och toner, eller är det blott Liljefors och Nordström som lärt oss se den så?

Med den frågan står man vid den retrospektiva utställningens utgångsdörr, står där i den bästa känsla, med hvilken man kan lämna en sådan exposition, ägnad dödt och förgånget konstlif — känslan, att nutiden tagit vid och fört de artistiska idealen långt framåt, högre än de stått i många decennier.

5 april—21 maj 1898.

CARL XIV JOHANS-UTSTÄLLNINGEN.

I.

Empirestilen, sådan den nu pågående högintressanta Carl Johans-utställningen låter oss känna den dels direkt, dels i förborgerligad svensk upplaga, är i själfva verket långt äldre än empiren, och dess födelsetid infaller innan kejsardömet, ja, revolutionen anades. Redan 1763 skrifver en af tidens franska krönikörer, Grimm, att numera skall allting vara à la grecque, byggnader, möbler, tyger och juveler — våra sprättar skulle känna sig vanhedrade af att bära en dosa, som icke var i antik stil. 1700-talets allvarsammaste sida — dess historiskt-vetenskapliga entusiasm, som först danade den moderna arkeologien och konstforskningen, samt dess lättfärdigaste sida — njutningsyran, som mer och mer hänsynslöst proklamerade köttets glädje, sedernas och lifvets hedendom, gingo här hand i hand. De lärda och boudoirfolket vände sig instinktmässigt mot samma håll, mot den skönhets- och sinnesvärld utan synd, som kristendomen förintat, och när i seklets midt Pompeji och Herculanum uppgräfdes blefvo de antika villorna och lupanarerna lika kära för år-

hundradets fantasi som Kinas fruktträdgårdar och Stambuls haremssalar förut varit. Ett efter ett trängde de antika dragen in i rococons dekoration och möbelkonst. Först af allt uppträdde bockfoten — satyrfoten fanns icke förgäfves under silkesstrumpan hos så många af tidens konstnärer och kavaljerer. Men med bockfoten under byråar och bord följde en rad af andra motiv: lejonklon, panterhufvudet, palmettkransen, fruktsnöret. Snart var hela Pompejis förtjusande ornamentik med sin pastorala flora och sin fantastiska fauna, sina erotiska och bacchanaliska attribut flyttad till Seinen, och till och med den egyptiska rococon med öfver lustiga hemligheter lekfullt hopkrupna sfinxer, hvilken roat romarna med sin exotiska kulör, togs upp af den nya rococons allt främmande och exotiskt älskande dekoration.

I början gjordes denna assimilation sorglöst och naivt, såsom nya pikanta masker utan vidare infogas i ett redan förut brokigt maskupptåg. Men småningom framträdde grundmotsatserna i de båda stilarnas väsen. Rococons innersta princip var, kan man säga, vegetativ, och dess linjespel sköt fram med ett rikt grenverks yppighet och nyckfullhet med tusen i hvarandra böjda kvistar och bladlifvets rundade och mjuka former. Den antika dekorationens grundväsen var geometriskt, och dess schema alltid ett system af rätliniga figurer, hvilkets matematiska och oorganiska natur äfven de rikaste arabeskfestoner icke förmådde skyla. En kompromiss mellan dessa grundolika principer bildade den förtjusande stil, som har

kallats Ludvig XVI:s, ehuru den var född redan före konungens regeringstid och hans egen godsinta och enfaldiga filfrasfysionomi allra minst passade ihop med dess tunna och ömtåliga elegans. Dubarrys lilla lustslott Louveciennes, Marie-Antoinettes Trianon och det berömda hotell, som tillhörde periodens sista stora dansös, la Guimard, »gracernas skelett», såsom hon på grund af sin ideala magerhet kallades, visade denna smak i dess fulländning. Redan här hade den raka linjen fullständigt löst sig ur kurvan, och rena antika element funnos i mängd i denna stil, som likväl i sin forms en smula abstrakta finhet, sina glesa, stängelaktiga linjer var så äkta fransk. Tidens mästare, Clodion, förenar i sina terrakottagrupper rococo och Tanagra.

Men utvecklingen stannade icke vid denna punkt. Redan före den franska revolutionen stod empirestilen fullfärdig i sitt romerska exercisväsen. Orsaken till denna förvandling var, andligt sedt, den allt starkare genklang, den hedniska världsåskådningen fick uti 1770- och 1780-talens Frankrike. Operans och maskeradens lekfulla olymp hade för länge sedan måst lämna platsen för en sannare och större, men också torrare och mer schematisk antik. Nu växte de män upp, hvilka i konventet svuro vid Brutus och Cato, gåfvo månader och år latinska namn och eftersträfvade de gamla tyrannmördarnas blodiga borgardygder. Atmosfären var mättad med antikt patos. Men, tekniskt sedt, medverkade vid den specifikt tunga och arkeologiska karaktär, som empirens möbel-

konst tog, ett egendomligt förhållande, på hvilket den utmärkte kännaren af fransk konstindustri, E. Molinier, nyligen fäst uppmärksamheten. Hela 1700-talet hade det i Paris funnits en stark koloni af tyska möbelsnickare. Under Marie-Antoinette ökades denna allt mer. Nästan alla de mest anlitade konstnärerna vid denna tid voro tyskar, och det är mycket sannolikt, att de gifvit stilens möbler och bohag icke blott den utmärkta soliditeten, men äfven ett drag af teutonisk tyngd och systematisk och anspråksfull tråkighet. Mahognyn hade redan före revolutionen kommit starkt i bruk, och i Louvrens samling från denna tid kan man se en mängd tunga byråar och skåp, altarlika bord och trefotsaktiga konsoler, ibland hvilka man har svårt att tänka sig den gamla regimens sista förfinade generation, Marie-Antoinettes och än mindre hennes franska väninnors i hvitt musslin och schäferhattar klädda gestalter. Med tyska namn äro dessa möbler signerade, och en tysk, David Rœntgen, är den rätte föregångaren till familjen Jacob, empirens klassiska dynasti af möbelkonstnärer.

Revolutionen och än mer den Napoleonska hjältesagan, som endast i gamla tiden hade sin motbild, gaf den sålunda redan förut danade stilen en inre symbolik, som befäste dess välde. De egyptiska motiven t. ex., som förut blott varit en tanklös lek med Pharaonlandets ärevördiga bildskrift, fingo en ny mening, sedan Bonaparte, revolutionens son, stått som en ny Alexander i Orienten. Det var följdriktigt, om också ej vackert,

att kejsarens främste möbeltecknare, arkitekten Percier, satte två obelisker på ömse sidor om imperatorns säng i hans sofrum i Compiègne, och att i sten huggna orientaliska slafvinnor på sina hufvuden buro marmorskifvan, å hvilken den nye kejsaren skref sina världsorder. Örnen hade i konsten varit en tam heraldisk fågel allt sedan Roms tid. Nu blef den på de franska bärarnas standar den krönta roffågeln, segerns dämon med spända klor och vingar. Icke under då att den blef allestädes närvarande i tidens dekoration. Men på samma vis förhöll det sig med de flesta och starkaste af empirens motiv. Verkligheten gaf dem blodets och segerns återuppståndelse. Soldatglansen öfver kejsardömet föll öfver stilen och göt öfver dess arkeologiska kyla och dess skrytsamma osjälfständighet triumfens oemotståndliga skimmer. Och denna generation af segrare och uppkomlingar, som ingen legitimitet hade, den sökte en hjälp mot sitt sällskapslifs formlöshet, mot sina lägerfasoners dristighet i denna afmätta och officiösa stil. Ceremoni och disciplin fingo ersätta den gamla tidens elegans, och denna romerska iscensättning gaf dessa hjältar och hjältinnor utan förfäder en bakgrund af latinsk och historisk klassicitet. Allt, som i 1700-talskonsten talade om blått blod och ett till trötthet förfinadt skönhetssinne, rummens ljusa färgspel, porslinets, marqueteriets och inkrusteringarnas ögonlust, lämnades åt sidan som lekverk och frivolitet. Tungt trä och gedigen metall, se där hvad som tilltalade det soldathof, för hvilket stilen först helt genomfördes, och som

också tilltalade det borgardöme, som omhändertog den »stora smaken», när det heroiska tidskiftet var öfver.

Men empirens rätta plats är slottsrummet och dess rätta publik är uniformerad. Kavalleristernas pälsbrämade dolmor, kyrassiärernas plymprydda tschakåer, guldgaloner och epåletter passa ensamt ihop med detta öfverflöd af krigiska emblem och förgyllningar. Mot spegelborden skola de krigare stå lutade, som Gros målat, och i de tunga stolarna med sfinxhufvudena till handstöd skola Gérards hvitklädda damer sitta och vänta sina soldaters hyllning.

Denna hastiga tillbakablick torde också sätta vår egen svenska empirestil och dess fortsättning i riktig belysning och bör ihågkommas uppe på utställningen i Fria konsternas akademi. I ett afseende hade Sverige mer än något annat land utom Frankrike orsak att tillägna sig stilen. Bernadotte hörde ju själf till dess skapare liksom alla de snillrika Napoleonska generalerna, och hur äkta slår icke revolutionens geniala eröfrarlynne en till mötes ur hans ungdomsporträtt häruppe! Se på de franska kopparsticken — hvilket ungt lejon med det flygande håret och de svarta, glödande ögonen! Antiksvärmeriet strålar öfver ansiktet, och det är fullkomligt logik i, att han äfven i sina svenska kungahem omgifver sig med den militärromerska stil, hvilken han liksom alla revolutionens söner gifvit mening. Med allt skäl kallas expositionen också »Carl XIV Johans-utställning», medan en föregående af samma art från Gustaf

III:s dagar benämndes »Gustaviansk utställning». Ty hur fransk ursprungligen äfven 1700-talsinredningen i de nordiska hemmen var, blef den likväl försvenskad och organisk i vårt land. Till allt hos Gustaf III:s samtida, långt ner i borgarklassen, till uppträdande, åtbörder, tal, klädsel och tänkesätt, passade den gustavianska möbleringens lätta former och ljusa färger som hyska till hake, medan den hastigaste reflexion visar oss, hur ringa sambandet var mellan den försvenskade empiren och människorna under 1800-talets första hälft. I Sverige fattades först och främst hela den antika grundval, som i det gamla Gallien aldrig dött. Här fattades det revolutionära och krigiska patos, som gjort romarväsendet lefvande i Frankrike. I Sverige hade man tvärtom just hängt sabeln på spiken, och genom ett inre nationellt koncentrationsarbete sökte man »inom Sveriges gräns eröfra Finland åter». Det var vår diktnings guldålder, som i forntidens hjältetid letade ersättning för en brusten stormaktsställning. Det var folkvisornas uppteckningstid. Bildningen var tysk och germansk. Ensamt romantikens likgiltighet för den påtagliga verkligheten kan förklara, att människorna icke märkte disharmonien mellan hela sitt själslif och den yttre ramen för tillvaron.

När Carl-Johan-stilen strålade ut från konungens egen historiska gestalt och buttert och motspänstigt skulle passa för svenskt hvardagslif, märkas också bristerna så mycket bjärtare. Det synes mig ej finnas något skäl i världen, hvarför en svensk militär från 1830—40-talet skulle ha

en förgylld romersk örn under sitt kaffebord, eller hvarför en stockholmsk köpmans chiffonier skulle uppbära ett litet antikt Vestatempel, helst som möblerna sällan voro väl hopkomponerade. Och hur profetiska tidens damer kunde känna sig, borde det dock, tycker man, ha varit tröttsamt att så ofta sitta på träfötter såsom pytiska prästinnor! Om till någon bohagsstil kan till denna riktas den bekanta Ehrensvärdska frågan: »Kolonner, hvad viljen I?»

Lägger man härtill, att färgsinnet hos denna period var svagt, såsom alla de kyliga och prålande tonerna på mattor och möbeltyg uppe på utställningen nogsamt visa, torde det vara klart, att denna konst rent estetiskt taget bör erkännas med modifikation.

Låtom oss älska denna tids stil som vi älska barndomsminnen, låtom oss studera den med den pietetsfulla ömhet, vi äro skyldiga den omgifning, i hvilken våra föräldrar svärmat och drömt som unga. Låtom oss vara tacksamma för denna historiskt så lärorika och upplysande utställning, men ej annat än med försiktighet mottaga dess former och ideal. Det är redan en öppen fråga, om imitationen af historiska stilar i och för sig är något välsignelserikt. Men att imitera en stil, som själf från början var imitation, och som ingen tradition eller hophörighet med nationella åskådningar äger, det är onekligen att — gå öfver ån efter vatten.

II.

Carl Johans-utställningen fortgår under liflig tillslutning från publikens sida, och detta intresse för de förträffligt rekonstruerade interiörerna från våra far- och morföräldrars dagar är ju lätt förklarligt. Hvem har icke känt just den vemodsblida form af längtan tillbaka i tiden, som Heidenstam en gång skildrade i en liten vacker strof, längtan till den tid, då man själf ej var född, »men mor och far i gräset lekte än som små». Det är ett halft leende, halft sorgset drömmeri om en tid, som är gången, men med hvilken man dock hör samman med tusen lönliga och lefvande trådar, en tid, som är död, men hvilkens refränger än tona gammaldags och svagt i vår hågkomst, och hvilkens reliker, blekta men talande, än fylla våra rum. De gamla oljeporträttens skepnader få lif i ögonen under krigiska tupéer och svassande hårklädslar. Daguerrotypiernas skuggor skrida lätt genom skymningen, lägga händer med tunna vigselringar och stora sigillringar på förmaksemmornas förgyllda karmar och berätta öfver divansbordets stereoskopbilder släkthistorier och dagsanekdoter från biskop Tegnérs, mamsell Linds och Lars Johan Hiertas tid. Föräldrarnas barndomslif är en sagovärld för de vuxna, och trånsjuka romanser och anglaiser ur aflånga, blå notböcker sorla för våra öron lekfullt och gammaldags från hem, hvilkas hemväfda gångmattor vi blott beträdt i drömmen.

*

Affektionsintrycken är det sålunda, som först och sist gripa besökarna på Carl Johans-utställningen, men småningom tager också det konst- och kulturhistoriska intresset ut sin rätt. Vår konstindustrihistoria är i sin helhet ett så godt som ännu oskrifvet kapitel — med så mycket större glädje är det man vet, att detta så lärorika blad af vår odling dock nu funnit en bearbetare sådan som författaren till det för kärleksfullhet och lärdom lika utmärkta praktverket öfver tapetväfveriet i Sverige. Hofintendenten Böttigers bebådade verk om 1700-talets svenska möbelkonst har ännu icke nått sin fullbordan, men redan af hans anteckningar öfver konstsamlingarna å de kungliga slotten får man dock vinkar om denna konstarts utveckling. Man ser, att den gustavianska epoken äfven för konstindustrien var en gyllene ålder, präglad af omedelbar smak och lust. Konungens »Hofschatullmakare», Georg Haupt, har gjort rent praktfulla lyxmöbler med en ansats till försvenskning öfver ornamentiken, och den lätta, friska behandling, som äfven gifver tidens borgerliga bohag söndagshumör, minns hvar och en, som i samlingarna eller än hellre i ett gammalt hem mött de anspråkslösa men glädtiga verken från de af Bellmanssång genljudande verkstäderna. Men med Gustaf var »snillets och glädjens tid» förbi, heter det i grafdikterna, och än rättare kunde det heta var »gratiens, den friska fantasiens, den lefvande formens och den måleriska ytans tid» förbi. Slottssnickaren Gottlieb Iwersson, som tycks hafva varit tongifvande på 1790-talet, har redan lagt sig till med hvad

man kallade den »stora, rena stylen» — alias empirens antika schematisering med pilastrar och kolonner. Nu börjar bruket att göra infattningen till en magistratspersons chiffonierklaff vördnadsbjudande som till en tempelcella och låta de skrifbord, å hvilka Stockholms borgare nedskrefvo sin husliga och ekonomiska korrespondens, presentera den imposanta bilden af antika kolonnfasader. Den goda tidens tradition lefde dock kvar mer än ett decennium in i 1800-talet, och blott försiktigt och motvilligt med låtsadt allvar var det som den antika pedagogien vann herradöme. En vacker sekretär, utförd efter ritning af den gamle gustavianen Elias Martin, och en synnerligen behagfull chiffonier, stammande från hofleverantören I. P. Bergs officin, visa t. ex. prof på en lugn och älskvärd öfvergångsstil, som ännu har kvar något af gamla dagars leende sällskapston. Men alltjämt växer den antika disciplinen. Athén och Rom grassera väldeligt i snickeriverkstäderna i Stockholmsgränderna. Vill man se den antika förhäfvelsen i sin prydno, betrakte man det monumentala skrifbord, signeradt Lundelius, som från kungliga slottet är lånadt till utställningen. Det är ett skrifbord med propyläer och parthenon. Inspirationen är ungefär densamma som i det hederliga, gamla kanslihuset vid Mynttorget — den doriska tempelstilen i all dess gudomliga värdighet. Den utveckling, möbelkonsten i Sverige sedermera tager på 1800-talet, kan närmast kallas en allmän banalisering, lämpad efter borgarseklets flacka smak och anspråksfulla prunklystnad. Med utslätade

formbegrepp utan inre drifkraft går det svenska konstsnickeriet, lösslitet från sambandet med allt artistskap, öfver i den första industrialismens karaktärslösa och tanklösa massproduktion.

Dock, utställningen är närmast ägnad Carl Johan, och med rätta hafva därför föremålen ordnats som en ram kring hans och den af hans personlighet omedelbart präglade omgifningens lif. Med honom, en af den verkliga empirens danare, fick stilen hos oss en viss inre logik. Den militäriska glans, som låg öfver hans gestalt, gaf örnar och lejonklor, troféer och segergudinnor betydelse. En rent militärisk anstrykning, en inkallad kondottiers bravur och lägerlifslynne lågo också särskildt under tidigare år öfver hans hof, där man, såsom tidens viktigaste memoarförfattare, Schinkel-Bergman, berättar, »måste bana sig väg mellan sporrar och sablar».

Det bästa och fullaste uttrycket för den svenska empiren möter också i de slottsrum, som på utställningen ordnats framför allt genom lån från Rosersberg. Här finner man tidens typiska gardinuppsättningar med sneddraperade, af pilar hophållna kappor — en anordning som länge gått igen i Stockholm och som i Frankrike ursprungligen torde hafva symboliserat på lansspetsar fäst tältduk. Här finner man de prålande men kyliga färgerna i kallblått, mörkgrönt och vinrödt, som skulle hålla i sig ända in i tredje kejsardömet, siden, hvars färgglöd förintas genom fasonering, mattor, de allra fulaste i världen, med stora, stela schabloner. Här finner man de stora, pompösa

möblerna, såsom den praktfulla mahognysäng, i hvilken drottning Desideria (som tyckte så illa om att sofva på samma gång som andra människor) gjorde dag till natt, sedan hon vid midnatt intagit sin diner, eller Carl Johans skrifbord, fattigt och fantasilöst, med sin stora skifva, buren af flygelmansstrama ben. Hela stilens paradaktiga, för det intima och hvardagliga lifvet främmande lynne, gaf anledning till de löjligaste kompromisser mellan högtidlighet och nytta. Man betrakte drottning Desiderias arbetsbord med de groteska påsarna — en syn för komikens gudar. Vackrast gör sig tidens formgifning, där grada linjer och geometriska ytor betingas af uppgiften. Utmärkt vackra äro sålunda några mahognydörrar med förgyllda fackelartade emblem i fälten (från Rosersberg) och vackra och smakfulla äro så godt som alla spegelinramningar häruppe. Man betrakte blott den stora spegeln från slottet — det är en s. k. psyche. Den som minns gamla romaner från seklets midt ihågkommer termen. Det är framför en psyche borgarromantikens tragiska äktenskapsscener utspelas, medan tidens kallhjärtade skönhet fäster den blixtrande sévignén — pannsmycket — under sitt krusade hårfäste eller af kammarflickan låter snöra sig till den ideala spenslighet om midjan, som rimmade på »vidjan» och i praktiken åstadkoms genom formlig tortyr (traditionen berättar att tillsnörningen måste ske med försiktiga afbrott för att icke blifva riskabel).

Rummens smärre prydnadsföremål äro i allmänhet af större glädje för betraktaren än möb-

lerna. Tidens kristaller äro synnerligen vackra och metallarbeten och bronser ej sällan ganska tilltalande. Den konstnärligt behandlade (vanligen förgyllda) bronsen förtjänar ett särskildt omnämnande, då den utan fråga näst själfva möbleringen spelar största rollen i tidens rumsinteriörer. Man kan säga, att empiren är en bronsålder liksom rococon en porslinsålder, och de båda periodernas olikheter belysas helt af denna enda sammanställning. Revolutionen, som med sina konsekvenser af årslånga krig och totala kapitalförflyttningar slog sönder det franska konsthandtverkets traditioner och kontinuitet, for i fråga om metallkonsten varligare fram än på andra områden. En man som Thomire, hvilken själf varit med att skapa Ludvig XVI:s förtjusande bronsstil, bildar här en mellanlänk, men på samma gång ser man, hur industrialismen med sina polyparmar griper konstarbetet. Hans arftagare stiftade firman Thomire & C:o, bronsfabrikanter på boulevard Poissonnière, och från och med nu begynner Paris att förse hela världens kakelugnskransar med imposant bronsmytologi. Det är fabrikanter som Feuchère, Matelin, m. fl. ända till Ravrio, hvilkens namn vi känna ur Balzacs romaner. Det är hans praktfulla och förgyllda garnityrer, som lysa på de cheminéer, vid hvilka Rastignac uppvaktar fru de Nucingen, tupéer och spanska damkoiffyrer afteckna sig i spegelglaset, och guldskimret gjuter i ljusskenet den atmosfär, som var tidens — guldkalfvens klassiska ålder med en guldmakare som Monte Cristo till fantasihjälte.

På Carl Johans-utställningen finnas många alster af denna industri — rader med pendyler och stakar. Men hur konventionell och, hvad värre är, ledsam är icke all den skulptur, som kröner dessa tidmätare. Rococons små kvinnor hade i all schematism åtminstone täckhetens ögonfägnande behag plus en oförbrännelig lifslust, och mästarna från Ludvig XVI:s tid återupptogo i sin »Kleinkunst» antikens motiv med en frisk och lifgifvande naturalism. Men alla dessa gudinnor och gudar med de pretentiösa antikmaskerna, hvad ha de att meddela i sin surmulenhet annat än ledsnad? Och när epoken slår sig på gratie och elegans, blir den icke roligare. Den går då tillbaka på Canova. Canova begynte, berättas det, sin bana med att modellera i — smör. Det glömmer man aldrig, när man ser hans verk, och empirens behagfullhet (t. ex. i Gérards beundrade »Amor och Psyche») bräs härpå med sin liksom i silkestrikå höljda nakenhet. Men lärorik är denna fullständiga utställning af bronser. Den visar oss hela utvecklingen af den konst, som är Perrichons älsklingsbarn och fransmännen nämna »dessus de pendule». Hvarken genrens konstnärer eller amatörer äro ännu i denna stund utdöda. Ohnet t. ex. har med skäl sagts ännu odla konstarten under europeiska applåder! Lycklige Perrichon!

*

Utställningen har också ett borgerligt rum, visande oss ett par karaktäristiska interiörer från slutet af 1830-talets Stockholm. Roligare än att

syssla med dessa tämligen fula inredningar är att tänka sig dem lefvande, befolkade af människor. Vi äro då en trappa upp på Drottninggatan, »denna högvälborenhetens och patchoulins, ordensbandens och kaschmirschalarnas egen utvalda gata». Vi äro hos presidentskan X., bekant till Fredrika Bremer. Ett fint sällskap af ämbetsmannaadel och bourgoisie har nyss vid det stora bordet med alla de tunga glasen och de stora förgyllda prydnaderna afätit en lång middag med mycket portvin och malaga, afslutad med glacekaka från Behrends, »en rätt, visande konstens förmåga att förena kallt med varmt». Man är en liten krets och har ordnat sig efter kaffet i hvardagsrummet. Presidenten, som ännu har håret krusadt och brändt som en primo amoroso, talar politik med sina vänner kanslirådet G. och excellensen Y. Ordensstjärnorna blänka på deras bröst och de svära öfver Hiertas »nattblad», medan de titta nedåt gatan. Populasen har varit orolig. Man har sorlat utanför Hartmansdorffs fönster och ropat »ned med Nerman», när polismästaren kom för att »skingra». Men faraobordet är framsatt i rummet intill, och de politiska bekymren drunkna i klirret af dukaterna. Ungdomen blir kvar. Den unge eleganten, grefve Liljekonvaljestolpe, som är klädd i tidens utmärkt vackra herrdräkt — den blå fracken, merinovästen och de ljusa byxorna med hällor — uppvaktar presidentens båda döttrar, den blonda Adelaïde och den mörka Hildur. »Rosen och blåklinten strida ej mer, men försköna hvarandra ömsesidigt,» säger han, oviss — som Buridans åsna

mellan de två hötapparna — hvilken han skall sluta till sitt ädla bröst, viss blott att partiet är nödvändigt, och att slottskanslisten Pira kan väntas endera dagen. Frun i huset är ännu ung, junonisk med vackra armar. Hon hviskar i den höga fönstersmygen med den farlige och diaboliske kunglig sekter P., som bittert leende framslungar sarkasmer öfver sin höga engelska krage. »Det hörs, att ni aldrig älskat,» svarar presidentskan mildt. Sonen från Uppsala, elev af Israel Hwasser, är nere på besök och talar för ett par af sina systrars väninnor om det »fega i självmord». Då och då citerar han strofer ur nyutkomna dikthäften, såsom följande af Böttiger:

Föga vann jag här i tiden,
Men den skatt, som hit jag bar,
— Du förstår mig — samvetsfriden,
Denna skatten har jag kvar.

Så sjunger fröken Adelaïde »Nattviolen» af Nordblom och fröken Hildur spelar en rondo af Lindpaintner. Och dess lilla sentimentala melodi med sitt triolackompanjemang fyller rummet.

*

Dock, hvar schematiserad bild från forna dagar i skrift eller på en utställning är i viss mån en hjärtlöshet. Genom koncentration och metodisk sammanställning blir löjligt, hvad lifvet självt en gång med sina nyckers oändlighet gaf ögonblickets fullhet. Se icke alla de gamla damdräkter

af tyll och siden, som stå häruppe i en rad, ut som fjärilar, uppsatta på nålar i entomologens låda, och hvilket egendomligt vemod sväfvar icke i botten öfver de gamla aflagda moder, i hvilka våra mormödrar lett och varit strålande och unga! Man myser och känner svårmod på samma gång. Och man grubblar öfver sin egen tid: hur skall den taga sig ut en gång med alla sina oroliga ansatser till skönhet och allt sitt krampaktiga begär efter glöd och färg! Också hvad vi känna »innerst inne» kan lätt bli en löjlig fioritur, en lustig fras en gång. Alltså, gå stilla och vördsamt bland relikerna från Ingeborgs och Amandas tid. — Skrattar bäst, som skrattar sist.

2 och 23 februari 1900.

TVÅ SEKEL AF STOCKHOLMS LIF.

Den just i dagarna lyktande utställning, som konstföreningen bjudit på, af taflor, bilder från gamla Stockholm, är i många hänseenden rolig nog att beskåda och gifver anledning till reflexioner och drömmerier af mycket växlande slag åtminstone hos enhvar, hvilken en nådig försyn skänkt lyckan att födas och växa upp mellan Norr- och Södertull.

Utställningen har haft sin särskilda publik — mest gammalt folk af dem man sett så länge man kan minnas, och hvilkas ansikten för ens fantasi, äfven när man är borta och utrikes, befolka de gamla kära gatorna, utanför hvilka ärliga Stockholmsbarn hafva svårt att få sitt lifs rätta temperatur. Det har varit gamla herrar och damer, som alla språkats vid och hjälpt hvarandra i det vemodiga och nöjsamma uppgräfningsarbete af håg-komster, till hvilket bilderna från deras barndoms och ungdoms stad gåfvo anledning. En gammal herre står framför en tafla af »den röda slussen» och mumlar några erinringar om spratt och skolgosserotik, som verka likt en sida ur »Flickan i Stadsgården», och en annan berättar, hur han som

barn med det klappande hjärtat hos en tioåring, som ropar »Sesam, öppna dig!», smugit sig in i de nu för längesedan rifna kostymskjulen midt emot Operan och där inne bland fésagornas alla härligheter sett stråla i oförglömlig glans ingenting mindre än — en stor, purpurröd sol, den berömda solen i »Cora och Alonzo», själfva invigningsoperans sol, den, som lyste öfver Perus kärleksyra barn — och sedan öfver Svensksund.

För alla dessa, som kunde komma ihåg så mycket, var det som en daguerreotypi af en gammal död dam i kanonlockar fått lif och förvandlats. Den gamla damen blef ung, blef ung fru, som skulle ut och gå med sina barn, i sammetsmantilj och klädning af alpacca, högkullig halmhatt och ett litet violett klockparasoll, och där hon vandrade öfver vägarna, glad och strålande, med en refräng ur Isouards »Löjliga Mötena» i sinnet, ledde hon vid handen våra föräldrar som små... Och det är ett egendomligt utsökt, halft historiskt vemod, som denna dröm långt tillbaka mot föräldrars och farföräldrars stad medför, medan ens eget vårliga Stockholm ligger och lyser utanför, en blidt ironisk känsla af evig upprepning, af att det alltid är samma och samma sorgmodiga komedi som spelas, hur än det växlar med dekorationer och aktörer.

Utställningen äger sålunda främst ett historiskt intresse, hvilket dock icke hindrar, att den äfven rent konstnärligt taget väl försvarar sin plats — framför allt därigenom, att där finnes representerad en verklig mästare, Elias Martin. »Vue- och

perspektivmåleri», som det kallades i förra århundradet, var som en konstart för sig inom landskapsgenren. Dess förste egentlige representant vid svenska målarakademien var Säfvenbom, af hvilkens hand finnes på rådhuset en hel följd intressanta taflor öfver Stockholm — på utställningen tyvärr blott i afbildningar. Säfvenbom var en fattig pojke från Närke, hvilkens bekymmersamma konstnärsbana en till öfverintendentsämbetet inlämnad meritlista låter oss följa. Genom protektion af Hårleman fick han gå som lärling vid slottsarbetena under Taraval, och slottsmurmästaren Kiörner ville införlifva honom i det hedervärda murarskrået. Efter många vedermödor gaf han sig — samman med unge Taraval — med en reskassa af 30 dukater åstad till Frankrike och började studera hos Vernet, den dåtida store marin- och landskapsmålaren. Från 1756 var hans utveckling någorlunda betryggad, då han började få anslag af offentliga fonder, dock ej tillräckligt stora för att länge kunna arbeta utomlands. Hemma blef han mycket anlitad, afmålade kungsgårdarna för majestäternas räkning, och magistraten var synnerligen fägnad af hans Stockholmsutsikter, hvilka ganska väl betalades. Säfvenbom lefde ända till 1784, och hans minnestecknare glömde ej den vanliga liknelsen med Apelles. Någon förmögenhet hade alla hans taflor öfver rika gårdar och hus dock ej lyckats inbringa honom, eftersom änkan ödmjukligen anhöll om nådegåfva till begrafningen af sin döde make.

Efter Säfvenbom var det Elias Martin, som

erhöll 1,000 daler silfvermynt som »Professor och Perspective-Målare». Han var då en både i Sverige och England högt ansedd konstnär. Det kan ej vara tal om att här ens gifva några ytterlinjer till hans biografi, en af de uppgifter vår konsthistoria närmast kunde önska fyllda, ty Elias Martin är en lika karaktäristisk som talangfull artist, och få äro de, som hos oss fört penseln med så lätt och så lycklig hand som han. Stockholmsbilderna, om hvilka här ensamt är fråga, hörde till hans favoritmotiv alltifrån hans hemkomst, och i klara, tunna färger har han kastat ned på papperet ett otal taflor från Stockholm, strålande med de återgifna stämningarnas egen fina och förflyktigande glans. Ännu 1808, då Martin började blifva gammal och glömd, sågs han vandra på gator och vägar med skissbok och målarskrin — så mötte honom detta år ute på Djurgården en annan gammal herre, också han en ättling af en försvunnen tid med kapprocken öfver den gammalsdags gossaktiga jackan, bibliotekarien Gjörwell, och intet hindrade, att de båda samman vid ett glas bischoff i Kumlanders källare vid Blåporten upplifvade sina souvenirer från »salig kungens» tid. Åtminstone skrifver Gjörwell till sin dotter en lång skildring af Martin. »Omkring 70 år börjar nu Martin se illa och lär hans sista större målade tafla blifva den, som konungen själf hade den nåden att begära af honom under det h. m:t kom ridande vid Observatorium och fann herr Martin på sin pittoreska vandring. Taflan skulle visa Drottninggatan uti dess längd — vyen är från själfva Kungsbacken. Martins sinne är muntert

och lätt, gladt skämt blandar sig gärna i hans tal äfvensom skalkaktiga drag än lysa ur ögat och kring munnen.» Af Martins här exponerade Stockholmsbilder äro några fria akvareller, andra så hårfint säkra i sina minimala proportioner, att man ett ögonblick står oviss, om de åstadkommits med textpenna och färg eller genom något sorts färgtryck. De förtjusande små mästerverken torde dock åstadkommits med etsnålen för konturerna och sedan kolorerats. I alla händelser äro bilderna deliciösa. Det är småscener från Stockholm, genomdallrade af luft, med de vackraste himlar i vårens rosaskimmer — Bellmans Amarylliston — midsommarens färgbrand, höstens friska kylighet; och med denna engelska färdighet att med vattfärg gifva atmosfärens darrande ljusdagrar förbinder Martin en perspektivets konst, en ögats och handens säkerhet vid reduceringen af bilden sådan man blott finner den hos de gamla franska skildrarna af Paris och dess figurer och gatlif, teckningskonstens trollkarlar, hvilka på ett papper, stort som ett par utbredda händer, förmå samla en marknadsfests eller ett torgvimmels tusenhöfdade folkhop.

Se på dessa Martinska bilder, hur fartygen med tackel och tåg öfver masterna äro gjorda med finheten i en medeltidsillustration — hur en byggning som riddarhuset t. ex. är återgifven med alla detaljer i sin arkitektur utan att vara så hög som ett lillfinger, och hur fritt ändock det hela är behandladt, hur lefvande alla de lillepyttsmå figurinerna! Det hela lyser och lefver, som fångadt

utan ansträngning, med charmen i en såpbubblas skimrande spegling af verkligheten.

I jämförelse med Martin blifva de af vårt århundrades konstnärer, som förekomma på utställningen, tunghändta, anspråksfulla och medelmåttiga: Wahlbergson, som på ett orimligt konstrueradt Stortorg samlat en hop klumpigt modellerade figurer — skola typerna en smula efterlikna Hjalmar Mörners? — Stäck, hvilkens melodramatiskt blyfärgade bild af Strömmen verkar som första kapitlet af en dålig roman ur Sues skola, kallad »Skutskepparens dotter», Palm och Bennet, som åtminstone ha en lycklig egenskap, den att kunna trösta en människa öfver att hon ej sett Leopold Roberts Italien, ty så neapolitanska (från 1840—50) verka deras Stockholmsvyer. Bennet har till och med haft den sällsynta turen att upptäcka en pinjeskog vid Smedsudden, och hans picknickande herrar och damer sjunga »O bella Napoli», medan Mälaren blir gul som golfen vid Neapel (i den legendariska uppfattningen). För öfrigt ser det trefligt ut däruppe på Bennets backe, det kunde varit roligt nog att ha fått vara med den vackra sommaraftonen för en fyrtio år sedan och i blå cylinder och spännhalsduk fått citera dämoniska verser i örat på den vackra, halfliggande damen i den solferinofärgade dräkten.

Men jag kommer från den estetiska synpunkten in på den historiska, och när man frånser Martin — eller i våra dagar en Stockholmspoet i kulör som Eugène Jansson — blifva väl taflor från Stockholm alltid främst dokument, som berätta

historien om den stad, som bryggt oss vår starkaste glädje och våra bittraste bekymmer. I detta hänseende gifver utställningen — i stark förkortning, det medgifves — två hundra år af Stockholms häfder, och man gör på tio minuter resan genom seklerna. Stanna då först framför en underlig bild från 1700-talets första år, tagen ungefär från Slottsbacken. Det är snö och vinter; spridda utefter vattnet ligga fästningslikt afslutade, hvart och ett för sig, de stora husen, från Jakobs kyrka, då tegelröd med sitt höga torn, och De la Gardieska huset med sina spiror, ända till den glest bebyggda Blasieholmen. Det bör vara slutet på »stora ofredens» tid, det hela verkar öde och utarmadt, det kalla och frosskakande uppvaknandet till nödårens torra bröd efter storhetstidens fantastiska och strålande hasarder. Sedermera låter oss en hel följd af taflor se, hur sjuttonhundratalets Stockholm växte fram, utplånande de bistra och martialiska krigardragen och visande i stället en nöjeslysten Jean de Frances eller en borgerlig kannstöpares omilitäriska fysionomi. Rehn förevigar det raserade Vårdtornet från Brunkeberg, gamla rådhuset rifves, öfver allt blir intrycket ljusare, gladare, mer idylliskt. Det är rococon, som kommer och sätter solsken, färgskimmer och snirklad fasonering på den svenska tyngden och rättframheten. Ännu den resande, hvilkens rack väntar i Trumpetarbacken för att föra honom bort, samlar allt hvad han förmår af piruettelegans, när han med ett sockersött »en puss till respass, min

nådiga» kysser till afsked en liten nymornad mamsell i ett fönster (akvarell af Martin).

En ny serie målningar gifva oss sedan Stockholm från vårt århundrades början. En målande dilettant, krigsministern Axel Mörner, har t. ex. i en för öfrigt uselt utförd tafla gifvit oss Stockholm från Mosebacke, och förgrunden med sina enorma, tjockvadade officerare (en krigsministers dröm!) och djupt urringade damer är värd att lägga märke till. Tänk er en uppnäst m:me Récamier, klassiskt dekolleterad, arm i arm med en stadsmajor på Mosebacke 1807 — det är obetalbart! Med 1830 och 1840-talen tager en mera känd period af Stockholmslifvet vid — den vi själfva nästan tycka oss hafva varit med om, tack vare de äldres berättelser och de gamla svenska romanerna. En enda sak öfverraskar en stel och tillgjordt värdig tids son, och det är det glada, varma och färgrika intryck hufvudstaden gör ända till och med krinolintiden, till och med 1860-talet — och med detta afskedsintryck från en otvungen, ogenerad och pittoresk stad är det man lämnar utställningen af det gamla Stockholm och går ut till det nya.

Hur förvandladt förefaller då ej allt! Hur har ej all gammaldags lifsnaivitet och kulör undertryckts — borta alla lustiga vinklar och vrår, borta alla fantasieggande olikheter i klädedräkt och uppträdande mellan klasser och yrken. I stället har man ikring sig en storstad, men en storstad ännu i målbrottet, med en oro att ej synas kontinental, som skulle vara enbart roande, om den ej på

samma gång så lidelsefullt eftersträfvade äran att vara uppkommen på ett år som en amerikansk nybyggarstad, i stället för att med stolthet vidmakthålla allt, som vittnade om gamla anor, ärorik forntid, om en verklig organisms egenvilliga och rika utveckling. Och när det talas om att rifva och rifva i trafikens heliga namn, ser man sig själf ofrivilligt på ett omnibustak i Londons city, och det nya Stockholm förefaller då bra likt en nyblifven rentier, som för första gången väntar storfrämmande och ej kan få nog utrymme och nog mycket ny-ny elegans af plysch och cuivre poli.

Allt detta är sagdt så många gånger, men om man frestas att upprepa det särskildt i dessa dagar, är det med tanke på hela den främlingsström, hvilkens omdöme om Stockholm vi hafva att vänta under sommaren. Inför alla dessa kritiska ögon känner den äkta stockholmaren något af den nervositet, med hvilken man för in sin älskade i en krets af främlingar, rädslan, att ej alla bakom den banala modetoaletten skola förstå hennes varelses egendomliga charme, tjusningen af solskensglansen i hennes ögon och vemodsleendet kring hennes mun.

6 maj 1897.

Utsikt öfver Stockholm 1758.
Af Herman Scholeus.

STOCKHOLM I DEN SVENSKA KONSTEN.

Den, som åratal lefver i en och samma stad och icke är sällsynt oberörd af tillvarons mekanisering, vandrar på dess gator såsom i sitt eget arbetsrum, okänslig för allt det gamla och vanliga ikring sig. Utan att afsätta bestämda bilder i inbillningen kastas de löpande intrycken undan och registreras automatiskt i minnets förvaringsfack. För att vandraren skall ryckas ur sitt töcken af själfupptagen förströddhet, fordras intryck, som med makt drifva iakttagelselusten ur sin dvala och tvinga fantasien att fungera, eller den personliga hänvisning, som sätter oss i medveten förbindelse med yttervärlden och gör oss till parter i dess skådespel. Det fordras exempelvis en ovanlig belysning med prakten af sitt färgspel eller dysterheten i sitt ljusdunkel, en ström af doft från nyutspruckna träd, den i förbifarten erhållna gåfvan af en kvinnas leende eller blott ett rodnande lönnblad, som en höstdag seglar mot ens fötter med sin afskedshälsning.

Dock, mången gång är det yttre anslag, som väcker fantasien och med ens låter allt lysa upp och skimra, så svagt eller fjärran, att vi knappt kunna urskilja detsamma. Icke sällan förefaller det rent af, som alls ingen yttre orsak kunde spåras, men som världens plötsliga förvandling berodde på ett lönligt arbete, en hemlighetsfull, ändtligt klarnad process inom oss själfva. Det känns, som om de oräkneliga, brokiga stämningselement, hvilka liksom kaleidoskopets glasskärfvor oaflåtligt växla mönster i vårt inre, plötsligen bildat en betydelsefull konstellation, i hvilkens tecken tillvaron förnyats.

Dylika ögonblick faller en blixtsnabb eklärering öfver världen. Ofta försvinner dess strålning lika blixtsnabbt. Men så länge den står på, framträder äfven det eljes hvardagliga med egendomligt uttrycksfull bildform. Under tillfällighetens masker skymta väsentlighetens anletsdrag. På en minut kommer den seende i korrespondens icke blott med staden och människorna ikring sig, icke blott med de guldstrimmade skyarna öfver hufvudet och gaslågorna, som lysa likt gröna stenar i skymningen, icke blott med det synliga och lefvande, men också med det begrafda och glömda, med ansikten, som försvunnit, instrument, som tystnat, träd och generationer, som dött ut. Den seende tycker sig i beröring med hela sin tillvaros flöde.

Midt under det jag vandrar öfver Stockholms gator, utan att alls beröras af alltför bekanta scenerier, kan jag plötsligt studsa till och känna blodet

strömma mot hjärtat. Med ett slag har omgifningen förvandlats, ett fängslande högtidsljus fallit öfver staden. De grå vägarna och husen hafva fått nytt intresse, jag själf friska ögon. Det är icke lätt att säga, hvarifrån den lilla gnistan kommit, som tändt fantasi och stämning. Med oräkneliga maskor är själen fjättrad vid den stad, där man vuxit upp, där föräldrarnas hem stått och man kämpat för sitt eget, där själfva gatstenarna skulle kunna bära de gångna årens blodspår. En sådan stad måste blifva lefnadscirkelns midtpunkt, mot hvilken alla ljuslinjer löpa, och tallösa äro de anslag, som där förmå sätta strängarna i dallring.

Dock, ett slag af intryck hafva alltid på min inbillning varit af särskild verkan — alla de, som leda tanken tillbaka till gamla Stockholm. Med gamla Stockholm menar jag barndomsminnenas, föräldrarnas och farföräldrarnas, så långt som man kan nå med lefvande tradition — och en lefvande tradition omspänner tre, högst fyra släktled. Med den kommer man tillbaka till 1700-talets Stockholm. Det är också det äldsta, som än lefver kvar i den allmänna uppfattningen, hvilkets förblekta skrift man som på en palimpsest kan läsa under det nutida Stockholms text och af hvilkets musik den, som har fin hörsel, än alltjämt kan höra ett tydligt eko klinga med i det närvarandes kör.

Det Stockholm däremot, som stammar från äldre dagar, är numera endast häfd, historia. Endast ur sällsynta minnesmärkens vittrade sten kan nutidsvandraren lära känna dess anda, och för att vinna verklig förtrolighet med dess lif, måste man

studera, blifva topograf och historiker. Detta gäller naturligtvis i allt högre grad ju högre man stiger mot forna tider. Jag tänker därvidlag icke ens på det allra äldsta Stockholm, medeltidens. Ty liksom öfverallt i Sverige lämningarna af den stora katolska odlingen ryckts upp med rötterna eller åtminstone omskapats till nykter, sträf oigenkännlighet, hafva också inom hufvudstadens tullar dess reliker utrotats som ogräs. Det finns knappast någon vrå i Stockholm, där man nu af omgifningen förledes att tänka på den tid, då staden var den högst upp i norden ställda utposten för Europas romanska bildning och, trots afståndet, ägde en återglans från sydligare länder. Vår under Folkungarna grundade hufvudstad med sin medeltida skyddspatron besitter knappast en enda vinkel, där man frestas att drömma om, hvad här mellan de hårda vådeldarna kunnat spira af bildrikt, sägnrikt medeltida stadslif, ingen vrå där man, om man sluter ögonen, kan höra helgonklockorna väcka staden med silfverklar matutina eller nunnornas nattsång sjunga den till ro vid den himmelska moderns bröst.

Jag frånser sålunda medeltidens föga kända Stockholm. Men äfven reformationens, som dock är så mycket mer tillgängligt och så mycket närmare hänger ihop med stadens senare utveckling, verkar underligt främmande och borta, låt vara att man än — men ack! huru länge? — med en viljeansträngning i någon af Österlånggatans och Stortorgstraktens gatukorsningar kan få en vision af religionsstridernas år och Vasaålderns torftiga re-

nässans. Man betrakte blott några af de fåtaliga bilderna öfver Stockholm från detta skede, tecknade för geografiska verk och resebeskrifningar, till exempel målaren Herman Scholeus' lilla utsikt för Brauns och Hogenbergs berömda stadsbok af 1578. Målaren har sannolikt varit i Sverige, gravören är kanske G. Hæfnagel. Bilden torde vara af åtminstone relativ sannfärdighet och har såsom historiskt dokument reproducerats i aqua tinta af J. F. Martin mer än två hundra år senare. Bilden visar en trångbodd, på en ö hopklängd stad, som till formen närmast liknar en mycket oregelbunden ruta. Det är ett virrvarr af smala och höga byggnader af borgerligt, enkelt snitt med kvarlefvande gotisk tendens mot höjden. Trappgaflar och utskjutande svalar framträda bland de orediga husgyttringarna, behärskade af Tre Kronors fästningslika torncylinder med det praktfulla krönet och Storkyrkans, S:t Nicolai, släta tak och fattiga spira.

Fientligt afsöndrad från vatten och land med pålkransar kring stränderna, inom ringmuren med de låga, tunga porttornen ligger staden sluten och befäst. De utanför murarna samlade stugorna af resvirke på höjdsträckningarna kring de ödsliga vattnen se ut som fiskares och boskapsvaktares boningar.

Denna mörka, trånga stad är nog den, som Gamle Kung Gösta styrde med en patriarkalisk husbondes myndighet och egenmäktighet, där han själf ofta gick från »adelshuset», »hufvudbyggnaden» — som landsherrens slott än helt enkelt kallades — till rådstugan för att i egen person till-

kännagifva sina påbud. Det är staden, i hvilkens dunkla, fiskluktande gränder Mäster Olof vandrade i sina ensamma tankar med ofta tunga steg, finnande det trångt och skumt omkring sig och marken hård för det nya sädet. Men denna stad saknar allt det, som starkast kännetecknar senare dagars och vårt Stockholm. Den saknar den ljusa öppenhet, som sedan mer än allt annat skulle utmärka stadens skaplynne, och som beror på det så spridda och utbredda läget med vattendragens fria synvidder öfverallt. Detta Vasarnas Stockholm saknar allt det, som för senare generationer utgjort stadens egentliga tjusning: det frikostiga utrymmet med de vida fjärrblickarna, öfverflödet på atmosfär och ljus, likaväl som det måleriska linjespelet mellan de olika stadsdelarna, hvilkas skiftande terrängförhållanden lyckligtvis ingen nivelleringslust med aldrig så god vilja kan utplåna. Denna mörka stad saknar både söndagsmanéren och frimåndagsstämningen, den ser färgrik, men ändock glädjefattig ut. Detta 1500-talets Stockholm har hållning och tycke af tysk handelsman, icke af svensk ädling. Det är en baltisk hansestad högt uppe i Norden.

I själfva verket är det Stockholm, hvilkets utseende och lynne vi känna, icke äldre än Sveriges stormaktstid. Vill man hafva ett datum för minnet, kan man ihågkomma 1630-talet och Klas Flemings ståthållarskap. Vid denna tid genomgår Stockholm en af dessa stora förvandlingar, som stundom inträffa i städer under starkt ekonomiskt och politiskt framåtgående. Det okända hyper-

boréerlandet hade med fladdret af sina segerfanor vändt Europas ögon mot sig. En så förändrad ställning måste omskapa förhållandena. Som en urväxt dräkt kastar den af kraft och medvetenhet sjudande svenska hufvudstaden sin gamla skepnad. En stor omreglering af Stockholm sker efter nya mått och förvånande framtidsförhoppningar. Nu antager staden i hufvudsak den disposition och utsträckning, som den sedermera behållit. Stormaktställningen leder utländskt kapital och företagsamhet till den nordiska sjöhamnen — den borgerliga köpstaden blir storhandlare och exportör. Segrarne från Tyskland hemkomma med byten och prydnadsföremål för höga hallar och salar, med kraf på en stoltare inramning kring tillvaron och nyblifna världsmäns behof af sällskaplighet. De flytta från de tysta gårdarna till Mälaren och Norrström och bygga i stil och storlek täflande palats. Så tillkommo undan för undan de ståtliga adelshus, af hvilka de kvarvarande än äro Stockholms stolthet och utgöra de mest lysande undantagen från dess i allmänhet så stillösa arkitektur: riddarhuset, Wrangelska palatset, Axel Oxenstjernas hus, rådhuset, Van der Noothska huset och många andra. Jean de la Vallée och Nicodemus Tessin låta senrenässansens formvärld lefva upp kring Stockholms stränder med ett tycke af betänksam styrka och trots dekorationernas enkelhet likväl en smula skrytsam stil, som väl passade den generation af krigare, för hvilka husen byggdes, och den bundna värdigheten i deras umgänge, som ingen gammal förfining gaf sin otvungenhet.

Denna Stockholms utveckling under 1600-talet finner man koncentrerad i det mäktiga verk, som med fog kan nämnas den svenska storhetstidens konstnärliga epitafium, »Svecia Antiqua». Dess kopparstick tillkommo under en lång följd af år — Dahlberg begynte anställa dess gravörer vid sitt Pariserbesök 1667, och ännu 1715, midt under den allmänna nöden och dyrheten, utfördes de sista bladen om Sveriges furstliga och adliga lyx. Stockholmsbilderna gå dock ej längre fram i tiden än till 1703. Det är, som bekant, utländska händer, som förevigat den svenska ståten och de svenska herresätena — franska och nederländska kopparstickare, liksom den svenska konungafamiljens konterfejare, Ehrenstrahl och D. von Krafft, voro hamburgare och den svenska krigsärans målare, Lemcke, från Augsburg.

Den bildart, som de vackra bladen i »Svecia Antiqua» tillhöra, har i konsthistorien alltför litet uppmärksammats, ty denna sorts vyer, som framför allt tillkommit i topografiskt syfte, hafva också för konsten varit af betydande inflytande. Redan under de mångfaldigande konsternas barndom fyllde dylika blad världskrönikor och reseböcker och röja ofta en för tidpunkten ovanlig känsla icke blott för det landskapliga perspektivet, men för terrängs- och rumsförhållanden i det hela. De hafva spelat en roll vid ögats uppfostran till artistiska begrepp om yttervärlden och säkerligen också icke oväsentligt medverkat till landskapsmåleriets utveckling. I all synnerhet hafva de lärt blicken att förstå skönheten af den samklang mellan natur

och konst, hvarpå stadsutsikternas tjusning hvilar. Vid renässansens slut och under hela 1600-talet, den historiskt geografiska forskningens första vetenskapliga tidsålder, odlades bildarten med ännu större ifver än förut och hade fått en konstnärlig förnyelse, hvilkens upphofsman var Callot. Den geniale lothringaren blef här liksom på flera andra områdén banbrytande genom den utomordentliga elegans, med hvilken han i stadsbildernas förminskning kunde återgifva arkitekturens motiv, linjespelet af stadens tornspiror och hamnens tackel, samt än mer kanske genom det ögonblickslif han meddelade dessa bilder. Han fyllde dem nämligen med ett otal af staffagefigurer, hvilkas vimmel och rörelse förlänade utsikterna det pulserande nuets friskhet. Hela den franska stadsbilden i senare tid är en fortsättning af hans konst, och genom stora topografiska illustratörer, som Wenzel Hollar och den äldre Merian, behärskar han också riktningen i germanska länder.

Bladen i »Svecia Antiqua» vittna om detta liksom så många andra bilder af samma art. De äro af tvenne slag, några utförda i parisiska verkstäder efter insända svenska teckningar, andra af ett par holländska kopparstickare, hvilka under många år uppehöllo sig i Stockholm. De förra kunna ej sällan rent tekniskt sedt öfverträffa de senare, men af lätt förklarliga grunder äga de något osvenskt och främmande. Bjärtast synes detta på de små gestalterna, hvilka de franska artisterna på fri hand tillsatt i de svenska arkitekturteckningarnas på staffage mer eller mindre tomma utsiktsbilder.

Dessa högeleganta och finlemmade människor äro icke blott — såsom redan E. G. Folcker påpekat i en vacker liten uppsats om figurframställningarna i »Svecia Antiqua» — utstyrda efter sista Versaillesmodet. Men de stå och gå, göra reverenser och intaga samtalsställningar med en piruetterande flärd och en spegellärd förbindlighet, som tidens kärnfulla, svenska personligheter, hvilka antingen uppträdde rättframt eller ceremoniöst afmätt, säkerligen funnit dansmästaraktiga, såvida man icke får tänka det dåtida Stockholm befolkadt af idel à la modiska Jeans de France. Och detta franska drag har också kommit öfver luft och gata som en främmande fernissa öfver det hela.

De båda holländska kopparstickarna, Wilhelm Swidde, som vistades i Stockholm 1688—1698, då han afled, och Johannes van der Aveelen, hvilken likaledes bodde i hufvudstaden från 1698 till sin 1727 timade död, kommo från de holländska sjöstädernas mer besläktade atmosfär och införlifvade sig väl med andan i den stad, de skulle skildra. Deras och framför allt Swiddes kopparstick efter Dahlbergs arkitekturritningar, i hvilka gravören själf — som det heter i hans kontrakt — skulle tillägga allt, som tjänade till sirligheten, »människor och djur», och fylla de »tomma platserna med ju flera människor dess bättre», äro också de yppersta bilder vi äga öfver det karolinska Stockholm.

Störst är en utsikt öfver hela Stockholm, sedd från planet af Kastellholmen, hvilkens lilla åttkantiga vårdtorn skymtar i förgrunden. Trots de

många olikheterna står denna tafla förvånande nära den summariska erinringsbild, som framträder, då vi tänka på Stockholm i dess helhet. Staden inom broarna utgör med Riddarholmen en af tätt stående hus fylld triangel, hvilkens spetsiga vinkel ligger mot söder, medan den gamla, stora slottsbyggnaden reser sig vid basen. Södermalms bergsrygg visar sin amfiteater af hus behärskade af de två kyrkorna, och Norrmalm företer redan aktningsvärdt utsträckta paralleller af byggnader och gatlinjer. Låga, långa bryggor leda öfver till Kungsholmen och Djurgårdstrakterna, å hvilka landsbygden omsluter horisonten med sin grönska. Stadens grundschema finns här i hufvudsak och dess stämning också af festlig öppenhet, med husmassornas tyngd lättad af ljusspel och spegling i de stora vattnen.

Det kala grå berget träder mångenstädes fram liksom för att erinra om, på hvilken karg, nordisk grund svearna måst lägga sin hufvudstad, men eljes finnas få påminnelser om det hårda lifvet och det kalla väderstrecket. Den ton af festlighet, parad med sorglös ledighet och slöseri med tiden, som utländingar i långt senare dagar anmärkt, finns här redan — en ton afgjordt i dur med blank dager, lätt vemod och glittrande vatten.

Intrycket af Stockholm fullständigas genom andra bilder, utförda af Swidde — först och främst af en stor vy sedd från söder, tecknande själfva stadens kärna från Riddarholmen fram till Norrmalm. Denna bild är icke som den förra i fågelperspektiv, men närmare tagen och afsedd att framställa hela den kedja af lysande adelshem, som

från Riddarholmens klippa med Wrangels och Schering Rosenhanes palats löpte ända till det Torstensonska palatset nere vid Strömmen. På bladet synes den praktfulla triumfbåge, som restes vid Ulrika Eleonoras intåg. Men triumfstämningen tyckes

Kungsträdgården.
Kopparstick af Johannes van der Aveelen i Svecia Antiqua.

äfven till hvardags godt passa krigshjältarnas stad. Långa högtidsklädda led kunde gärna gå i procession i dessa ståtliga släkthus' skugga. Höfviskt lif är det också, som Swiddes och Aveelens bilder framför allt rulla upp: palatser med högtidskarosser, genom hvilkas skallrande glas man skymtar stolta damer med ofantliga hårklädslar, körande in

på de af flyglar infattade gårdarna, och förnäma herrar, med mycken värdighet stigande uppför fritrappornas steg. Vestibulernas förnäma stensvalka strömmar ut i solskenet genom de öppna portarna under vapensköldarna.

Aveelens båda bilder öfver Kungsträdgården, ännu, som bekant, inhägnad kunglig lustgård, med-

Järntorget.
Kopparstick af Wilhelm Swidde i Svecia Antiqua.

dela kanske starkast intrycket af dåtidens aristokratiska Stockholm. Mellan i volutaktiga snirklar och palmettaktiga fasoner broderade blomfält, längs stela häckgångar vandra kavaljerer i stora peruker med hattarna under armen och underhålla damer i fontanger. De kalla sig »sina allra dygdigste mademoisellers tjänstskyldigste tjänare» och likna dem artigt vid både blommor och ädla stenar.

Blott undantagsvis förekommer midt i denna lysande omgifning ett stycke borgerligt och demo-

kratiskt folklif, som särskildt i Swiddes intressanta vy af Järntorget. Den har mycken äkta Stockholmskaraktäristik. Det är en vinterdag med tö och dåligt före, med klar och fläktande luft. Slädarna gnissla mot stenarna, bondfororna dåna, vindragarna bära i rep stora fastage. Tätt vägg i vägg med banken sticker en Stockholmskrog fram sin skylt. Den har samma namn och emblem som hufvudstadens en gång mest ärevördiga byggnad, »Tre Kronor», den armbågas med Svea Rikes Bank. Landets nya herre har i sitt eget residens en mycket olik samregent — Hans Majestät Bacchus.

Dock, dessa folklifscener bilda undantag. Hvad man finner i »Svecia Antiqua» är — såsom det pompöst heter — Stockholmia Metropolis Sveciae et sedes regia — det är en kungsstad och en adelsstad. Häri ligger nog också orsaken till, att detta storhetstidens Stockholm, som redan har så stora later och så utprägladt väsen, likväl egentligen icke efterlämnat en lefvande tradition. Liksom i tidskiftets svassande prosa med de massiva metaforerna kunna vi å de ännu kvarstående byggnaderna läsa tidens anda i blomfestoner tunga som segerkransar, heroiska kvistar af ek och lager och rika troféer, spolia opima från tysk botten. Af byggnaderna ana vi andan i den tid, då Axel Oxenstjerna satte riksäpplet till emblem på sitt hus och Gustaf Bonde prydde sitt med heraldiska vulkaner, små Vesuver. Dock, en aristokratisk minoritet kan väl gifva en hufvudstad en yttre karaktär, men icke åstadkomma en lefvande stadsstämning, traditionen från ett i särskilda former utbildadt stads-

lif. För detta fordras framför allt de djupa ledens medverkan, och det gamla borgerskapet hade ännu liksom icke riktigt vuxit in i sin nya praktfulla och stort tilltagna boningsort. Så kom icke heller dikten och bevarade stämningen för eftervärlden. Den ende, som verkligen kunnat gifva en poetisk strålbild just af detta storhetstidens Stockholm med dess motsatser mellan prunkande adelsdöme och gammaldags sträft borgerskap, mellan skimrande palatslyx och grändens lättsinniga fattigdom, blef en halfskum augustinatt efter ett dryckeslag med genomstunget bröst buren från en källare på Kindstugatan. Det var stora bönedagsafton. Hur passande för dryckessångaren och psalmdiktaren! Den vilda antitesen räckte till det sista. Men bakom Lasse Lucidors dödsbleka, hårdt slutna läppar låg det karolinska Stockholms osjungna sång förseglad.

Den lifskraftiga utveckling med utomordentlig stegring i monumental prakt och allmän bebyggdhet, som utmärkte Stockholm i perioden från 1630 till och med slutet af Karl XI:s förmyndarregering, afstannade sedermera. Först var det reduktionen, som kom emellan. Den ruinerade högadeln tvangs att afstå från många högtflygande byggnadsplaner. Mer än en grandseigneurs fantasi, som »Svecia Antiqua» framställer förverkligad, kom aldrig längre än till papperet, och den uppväxande ämbetsmannaaristokratien hade hvarken förmåga eller lust att representera i samma grad som den gamla, segerkrönta krigaradeln. Reduktionen gaf för öfrigt äfven Stockholms stor-

handel och affärslif en kännbar knäck, och genom klassförskjutningen och kapitalflyttningen blefvo de ekonomiska förhållandena osäkra. Under Karl XII kom härtill det oaflåtliga kriget med sina allt växande gärder och pålagor och frånvaron från hufvudstaden af en så stor mängd tongifvande invånare, af hvilka många aldrig mer skulle se stjärnorna lysa öfver Stockholms ström. Af den uppväxande, första svenska konstnärsgenerationen måste ju ett betydande antal utvandra till rikare arbetsfält i främmande länder, och hos de kvarstannande mörknade år från år färgen och styfnade händerna. En strömning af i stelt trots och i bister, högdragen fattigdom buren olyckstid präglar detta skiftes konst. Sannolikt har ingen kunnat mäta hela vidden af den bitterhet, som nu betog Sveriges af segermusik och förunderlig framgång bortskämda, stolta folk. Det finns en tafla, som träffande skildrar denna tids Stockholm. Det var den äldsta på 1897 års intressanta utställning af äldre Stockholmsbilder, skildrad och beskrifven af grefve F. U. Wrangel, hvilkens utmärkta skrifter öfver det forna Stockholm spridt så mycket ljus öfver hufvudstadens äldre öden. Det är en oljemålning (Hasselbacken, annat exemplar med åtskilliga förändringar i rådstuns sessionssal), som med ögonpunkt från Slottsbacken skildrar hela svängen kring Strömmen från Jacobs kyrka till Skeppsholmen. Det är en sträf, järngrå vinterdag med gles snö på hus och tak under blytung himmel, svagt strimmad i blekrödt från en sjunkande sol. I förgrunden skymtar en mur af det brunna

Stockholms slott. Längs den dunkla vattenbågen ligga adelspalatsen från gamla Makalös till Blasieholmens slut, öde, strödda i snön, och mellan dem blåser snål nordan. Få människor synas ute. Denna korta skymningsstund kryper man gärna in i spiselvrån och drömmer om soligare dagar. Det är Stockholm under den stora ofredens och nödtecknens svältvinter.

Under Fredrik I hämtade staden nytt lifsmod. Det var nu framför allt borgerskapet, som ryckte fram. Frihetstidens kommersiella och demokratiska nyttighetsideal gifva näringens och handelns män ny betydelse och självkänsla. De jämna lagrens framträdande och besittningstagande af sin stad är det, som framför allt utmärker Stockholms utveckling under 1700-talets förra hälft. Det är iögonfallande, hur få stora byggnader, som nu uppföras. De monumentala konstruktionernas tidsålder är förbi. Med ett, men strålande undantag, själfva den Tessinska kungaborgen, som nu ändtligen reste sig och gaf staden dess arkitektoniska centrum, räknar knappast någon stor, för Stockholms utseende betydelsefull byggnad sitt upphof från 1700-talets förra hälft. Ja, äfven vidsträcktare omgestaltningar af de förnäma boningarna höra till sällsyntheterna. Det »i sitt flor stående Stockholm», såsom staden kallas i Rüdlings upplysande beskrifning, är framför allt institutionernas och borgerskapets. Det stora schema, som 1600-talets yfverborna svenskhet utstakat för Metropolis Sveciae blir först nu utfylldt i verkligheten. Adelshusens armbågsrum respekteras

icke längre. Palatsen flätas in i tät, borgerlig omgifning, och borgarne, som icke äro förnäma gäster på längre eller kortare tid, men i sin stad äga hela sin värld, sin tillvaros A och O, gifva Stockholm först den rätta prägeln af hufvudstadslif. Nu begynner först i egentlig mening det Stockholm, som vi icke lärt känna ur böcker, men ur luften, som vi andats, ur suset från träd och vatten, ur de första samtalen kring vår vagga och de första berättelserna på vår moders knä.

Dock, en enda mans ära måste det sägas vara att denna tradition verkligen lefver — Bellmans. Birger Jarl är hufvudstadens mytiske fader, Bellman dess kyrkofader, mellan dessa två ligger Stockholms historia. Pejla ännu i denna stund en genomsnittsstockholmares samhörighetskänsla med sin stads forntid, och du skall finna, att Bellmans vers är själfva spången, öfver hvilken fantasien går till det förgångna. Med hans ord höra vi ännu ekot sjunga, då det är stilla inom och utom oss. Hans gudomliga sång har först gifvit Stockholm den klassicitet, som ensamt den stora dikten eller konsten meddela, den poetiska verklighetens oförgängliga bestånd. Hela 1700-talets Stockholm, anda, natur och människor, atmosfär och solspel finnas i hans diktning.

Samtidigt med att Bellman på 1700-talet som yr, lifsberusad poet begynte sin magiska spegling af Stockholm, datera sig också i konsten de första från svensk hand stammande skildringarna af vår hufvudstad. Efter »Svecia Antiqua», hvilkets bilder under de utländska gravörernas händer dock all-

tid erhållit ett mer eller mindre kännbart främlingsdrag, vinner Stockholm först på 1760-talet några artistiska skildrare, ty jag räknar icke de rena arkitekturteckningar öfver ett eller annat mindre stadsparti, som från seklets föregående decennier hittas i samlingarna. Med 1760-talet däremot begynner den långa räcka af svenska konstnärer, hvilka med penna, pensel, grafstickel eller etsnål sökt skildra Stockholm. Stadens skönhet blir nu liksom först upptäckt. Sedan dess har den aldrig saknat dyrkare och entusiaster, som älskat den in i minsta vinklar och vrår och sökt framställa dess nyckfulla stämningsspel under årstidernas växling. Skilda tidsåldrar hafva sett Stockholm med olika ögon. 1700-talets lätta, ljusa toner i indigo och rosa hafva efterträdts af den italieniserade gula ockran från midten af 1800-talet, som i sin tur fått gifva vika för färger, i hvilka den moderna lyrikens oro brinner. I de skiftande grundtoner, mot hvilka de olika artistgenerationerna låtit staden resa sina torn och spiror och öarna spegla sina huslängder, framträda växlande släktleds skilda lynnen. I detta samband skola blott 1700-talets Stockholmsskildrare behandlas. Betydande artister äro blott få af dem, och deras utsikter öfver staden hafva oftast vida mer kulturhistorisk än rent estetisk innebörd. Men de fängsla dock såsom de första porträtt, svenskar tagit af Sveriges hufvudstad. De intressera genom att lefvande hugfästa Stockholm under dess kanske mest tjusande skede, det, som för fantasien sedan blifvit det typiskt stockholmska, och skolans

bästa mästare, bröderna Martin, hafva lämnat några af de yppersta Stockholmsbilder som finnas, med en afglans af Bellmanssångens Amaryllisljus.

*

Den förste af Stockholms egentliga skildrare var dock intet hufvudstadsbarn, utan en inflyttad närking, Johan Säfvenbom, som försett sig på Joseph Vernets alltsedan 1746 års salong ryktbara sjöbilder och framför allt på hans »franska hamnar», af hvilka de första utställdes på 1755 års salong. Säfvenboms bilder äro utförda mellan 1761—1771 för Stockholms magistrats räkning.

Femton till antalet hänga de Säfvenbomska Stockholmstaflorna i den stora sessionssalen och flytta oss till 1760- och 1770-talens Stockholm. Redan ett första betraktande lär till en början, att Joseph Vernet varit den oupphinneliga förebilden. Dispositionen af en Vernetsk hamnvy är med få afvikelser följande. Den aflånga, men icke låga breddbilden begynner med en starkt betonad förgrund. Det är den plats, hvarifrån panoramat upprullas, skeppskajen och lastageplatsen vid hamnen, en kullig strandremsa utanför staden längs hafsbukten, en fästningsbastion med sina gamla vallar och sin promenadplats. Detta första plan skänker Vernet en brorslott af sitt intresse. På det hvilar i hufvudsak den framställda ortens karaktärisering. Här låter han det brokigaste lif spela, massor af människor röra sig. Han var icke blott spirituell figurtecknare, han hade stu-

derat människogestalten. Hans badande karlar, som hoppa på strandklipporna, behöfva icke skämmas för sina muskler. Härtill kom en fransk krönikörs känsla för lifsepisoden, den talande åtbörden och de träffande typerna. I första planet af den praktfulla Marseillebilden finner man t. ex. på den breda hamnkajen gestalter ur alla lager. Där står den eleganta damen i sidenpös beledsagad af sin cicisbeo och tagande en pris ur den bugande salongsabbéns dosa. Där stå främlingar med levantinska drag och dräkter beskådande vimlet, själfva orientaliskt orörliga. Utom dessa och många andra dylika gäster färdas här naturligen hamnens vanliga befolkning, sjömän vinglande på landbacken, arbetare som lossa, sjåare som lasta, bokhållare i trekantiga hattar, mönstrande varubalarna, att icke förgäta hamnens egna barn, tiggare och äfventyrare, hvilkas plastiska lazzaronlättja i solen alltid varit målarna kär.

Efter ett dylikt rikt första plan kommer i mellangrunden utskjutande hamnkonstruktioner, men framför allt vattnet, vare sig det lojt dåsar, söfdt af sitt eget sommarglitter, eller öppnar sig i storm med skum och gröna brottytor. På vattnet lägger Vernet fartyg af alla slag, örlogsskepp med skulpterade gallionbilder ur Pugets skola, tunga handelsbriggar och små taktäckta roddbåtar. I bakgrunden slutligen förtonar en kustremsa i hafvets lysande lointain. Men öfver det hela lyfter sig hög luft och hvälfver sig ett stort, fritt stycke himmel.

Det kan icke nekas, att mycket i dessa Vernetska bilder är konventionellt, behandlingen af vattnet och ännu mer framställningen af det atmosfäriska. Himlen är nästan alltid betäckt af samma solkantade, rundade moln och har vanligen högst uppe en mörkare strimma, en dunkel, häftigt blåsande ovädersky, som gifver den ljusa dagen sin folie. Själfva färgen brukade Vernet — såsom hans biograf Lagrange påpekat — blott notera efter verkligheten med en kromatisk skala af toner efter senitalienskt bruk, och målningen utfördes sedermera utan vidare naturstudium. Flera af dessa kompositioner göra därför nästan större verkan i Le Bas-Cochins ståtliga kopparstick än i själfva originalen. Men dessa dukar tjusa dock genom den viddens och afståndets poesi, som målaren skänkt dem, genom skimret och äfventyrslusten öfver de vida perspektiven med sina mot hela hafvet öppna banor. Det sydländska luft- och soldruckna sjöstadslifvet, hvilkets tummel mästaren så väl tolkat, fyller beskådaren med sin glädje. Det är en eggande, trolsk kontrast mellan människornas brådska eller sorglöshet längs stranden och det gränslösa, utom all tid stående elementet, hvilkets närvaro förlänar skådespelet sin salta friskhet, sin pust af storhet.

Så godt Säfvenbom förmådde tillämpade han på Stockholms idylliska naturförhållanden Vernets metod och uppfattning. Också hans tavlor äro rektangulära med mycken luft och hög himmel. Också han betonar kraftigt förgrunden, hvarifrån betraktaren skall se utsikten, gör dess terräng så

omväxlande, dess figurer så dramatiska som möjligt. Kanske är det också på detta område Säfvenbom är duktigast. Utan att på något vis vara kvicka eller snitsiga, äro hans förgrundsgestalter redbart tecknade, och målaren har gjort sig möda att förläna sina grupper liffullhet och rörelse. Enstaka typer förefalla nog mycket välbekanta, såsom t. ex. en roddare, balanserande med ena foten på relingen och sin vågrätt hållna åra i handen, en bakifrån sedd, hukad fiskare, vittjande sina nät eller en hamnbuse lutad mot en påle och rökande sin pipa, men dessa och dylika figurer andas snarare en allmän konventionalism från vedutamåleriet än att de direkt äro lån från Vernet.

I mellanplanet lägger Säfvenbom såsom Vernet en vattenyta samt de stadsdelar och byggnadsverk, som bilden egentligen skulle framställa. Så kunglig perspektivmålare han kallas, saknar han dock just sinne för rymd och distans. På hans utsikt från Logården till exempel har man Blasieholmen nästan inom räckhåll och alldeles därinpå Djurgårdslandet. Dessa dukar meddela ett intryck af instängdhet, som 1700-talets landtliga, glest bebyggda Stockholm minst af allt borde hafva gifvit. Inför somliga af taflorna skulle man nästan kunna tro, att staden låg kring en flod med sommarsinande vatten. Med åren lyckas Säfvenbom visserligen vidga och fördjupa sina bilder, men den anblickens frihet och utsträckning, den utrymmets luftiga rikedom, som förfriska ögat och låta oss andas lätt och med välbehag kunde han aldrig skänka sina utsikter, hvilka därför sakna

konstartens egentliga tjusning. Icke heller bakgrundernas lointainer af malmarnas gröna träd, landthus och gamla väderkvarnar eller farledernas vatten förmår Säfvenbom gifva något af fjärrsynens aflägset musikaliska ackompanjemang. Schematiska äro också hans himlar med sin inflätning af solskyar, öfver hvilka i taflans kant aldrig saknas

Utsikt från Lejonbacken.
Målning af Johan Säfvenbom i stora sessionssalen i Stockholms rådhus.

ett ovädersmoln i sepia. Hopp om nederbörd brister aldrig i dessa bilder. Emellertid har färgen säkert lidit under någon restauration från midten af 1800-talet, då luften sannolikt också fått sin tjocka, gula ton, vanlig för den tiden, men främmande för rococon.

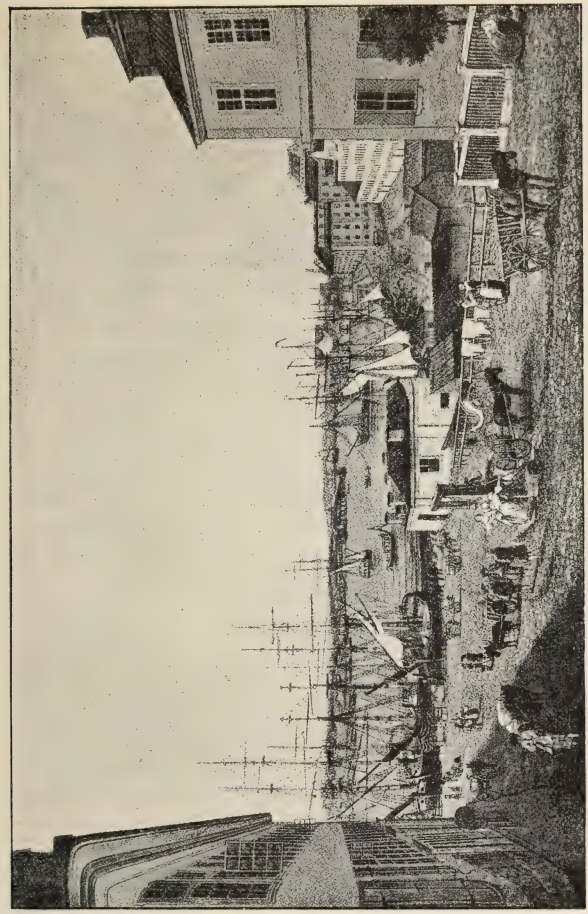
Med alla brister och tafattheter hafva dock dessa taflor en trohjärtad och anspråkslös stämningsmakt. Man drömmer sig gärna bort till deras

soliga sommar-Stockholm från 1760—1770-talen, och i stället för att trötta med redogörelser för alla dessa utsikter, sedda från stadens lämpligaste punkter, slottet, Kastellholmen, Glasbruket på Kungsholmen (nuvarande Karolinska Institutet) o. s. v., ber jag läsaren stiga upp på Lejonbacken och se ut öfver Stockholm, ty där uppifrån har Säfvenbom tagit en af sina lustigaste vyer.

På krönet står en blåklädd lifdrabant på vakt ofvanför ett af lejonen, som hos målaren skjuter rygg som en katt på sin piedestal. Backen nedanför är bevuxen med groblad och ogräs. I sanden ligga kvar från slottsbyggets dagar vittrade kolonnbaser och kapitäl. Nedanför arbeta broläggare och stenhuggare med en bro öfver till Helgeandsholmen. Hvart man ser mötes ögat af röda, landtliga träbyggnader, slaktarhuslängorna och skjulen i fiskargången i den mot nuvarande Norrbro vända delen af Helgeandsholmen, men äfven utefter Blasieholmsstranden, längs hvilken roslagsskutorna ligga förtöjda, äro strödda en mängd af röda byggen, båthus och prång. Och detta är ju den mest centrala och i ögon fallande delen af Stockholm! Stenstaden har, som man ser, ännu alls icke rest sig med sin kalla, geometriska följdriktighet. Idyllen gror och grönskar midt i Stockholms hjärta med röda stugor och gröna, susande grenhvalf.

De öfriga utsikterna bestyrka detsamma. Själfva de stora farlederna mellan Norrmalm och Staden, den tidens Norrbro och slaktarhusbron, äro rankiga träbryggor med rödt räckverk af timmer, och af trä, röda och blå, äro slussbroarna, spän-

nena mellan Söder och Staden. Utom själfva den innersta hopnystningen af gator och gränder kring slottet och Stortorget, där skum stadsstämning härskar, med krokiga gatuperspektiv och sorlet af färdsel och köpenskap, alltså fullkomlig citystämning, hafva andra gator en starkt landtlig prägel, en tyst, vegetativ småstadsfrid, som man numera på sin höjd träffar i stadens utkanter. En af Säfvenboms vackraste och roligaste bilder skildrar uppfartsvägen till Söder, partiet mellan Pelikanen och södra stadshuset, den gamla ryssgården, där fordom skäggiga moskoviter i stora tulubber schackrade med pälsverk, som man ser i »Svecia Antiqua». Men hvilken djup, inslumrad sommarstillhet med belåten ro råder icke hos Säfvenbom öfver detta nu så bullersamma stycke Stockholm. Pelikanens hus, bryggarämbetets säte, är en präktig gammal, gul Stockholmsbyggnad med grönmålade fönsterluckor. Midt emot löper ett rödt plank, vid hvilket en dräng hviskar med en piga. En bagarkärra med brunt vörtbröd kör långsamt förbi. Midt i gatustigningen är en gammal brunn, där två flickor pumpa och skvallra, trinda och kullriga i ljusa nopkinskläder, för att tala med Bellman, som ingalunda försmådde den tjänande systerns behag och gärna dröjde vid de gamla stadsbrunnarna. Ännu större blir naturligtvis småstadsstämningen, idyllen, långt ute på Malmarna. Synnerligen talande är i detta hänseende en trädgårdsbild från Klara sjö. Det är försommarafton, lördagsafton, ty det krattas och städas i den öfver en bergklint belägna trädgården, som skjuter ut i



Uppfartsvägen till Söder.
Målning af Johan Säfvenbom i stora sessionssalen i Stockholms rådhus.

vattnet med en udde, på hvilken ett åttkantigt lusthus står. Antagligen kan ingen annan än ett Klarabarn bli rörd öfver ett åttkantigt litet lusthus vid Klara sjö. Det är stängdt, men i cretonnesoffan

därinne sitta halfvuxna flickor i schäferhattar och en sentimental student och äta vid ett porslinsbord från Marieberg de första söta bären.

I denna landtliga stads platser och gator synas människor också långt mer ogenerade än hvad fallet är i det moderna Stockholm, hvilkets innebyggare med sin ängsliga och ledsamma korrekthet synas ovanligt litet hemmastadda i sin egen stad. I Säfvenboms Stockholm idka både de högsta och de lägsta sällskapslif under bar himmel. I Logården, som icke skyles af buskar och träd, spatsera statsfruar och hoffröknar med sina tjänande kavaljerer. De stå i grupper mot balustraden och åse, hur vedskutorna nedanför lasta af, medan dagens samtalstrådar tvinnas af förbindligt förtal och förtäckt begär. Likadant går det till på slottsparterren midtemot, ty så kan man nämna Fersenska terrassen, från hvilken Säfvenbom äfven gifvit en bild. Etiketten är strängare hos le grand Axel än hos kunglig majestät, men det är kanske mottagning, ty damerna uppträda barhalsade, i stora hårklädslar och enorma sidenkjolar, mellan hvilka kavaljererna kunna leka kurra gömma.

Gatornas barn och arbetare roade sig likaledes under bar himmel och inför allas ögon. Vid Röda bodarna ser man en krets karlar sitta på gamla tunnor och spela kort (vid roddartrappan till Djurgården hos Bellman spelas också kille och grefvens sturska lakej sätter 8 styfver i potten) och öfver allt längs vattnen göra sig fiskare, sjömän och hamnarbetare det bekvämt och trefligt. I det hela synas de trifvas med sin stad och sitt arbete. I

sina hvita skjortärmar, kulörta västar och brokiga byxor smälta de litet sydländskt ihop med staden. Säkert lukta de brännvin, men det är ändock långt mellan dessa förnöjsamma daglönare och våra kajers Nietzscheanska kolingar.

Sådant är Säfvenboms Stockholm. Förgäfves söker man i detsamma en spegling af det oroliga lifvet på 1760-talet, som öfverallt skymtar hos Bellman, den politiska och ekonomiska villervallan, den heta nöjesfebern, hasardspelstämningen öfver det hela. Säfvenbom skildrar ett borgerligare, patriarkaliskt Stockholm i sorglösa timmar af arbete och hvila, då sommaren spridt öfver staden sitt soliga och vegetativa välbehag. Trots all otymplighet förtjänar så Stockholms förste målare att minnas. Det var fullkomligt i sin ordning, att Stockholmsskildrarnas mästare, Bellman, skref en griftdikt vid Säfvenboms död 1784. När i den Apelles' penslar nämnas, bör man ihågkomma, att icke blott Movitz af Fredman på drift kallas en Apelles, men att äfven herrar porslinsmålare på Marieberg bringa på hans tunga detta klassiska namn.

Från Säfvenbom utgår en liten svensk landskapsskola, dit tvenne enkla små artister höra, som också gjort en och annan Stockholmsbild, uddevallaren Johan Filip Korn och Anders Holm. Stockholmsskildrare i egentlig mening är ingen af dem, lika litet som den till samma riktning hörande finske artisten G. Finnberg. Detta är däremot fallet med en stackars, aldrig fullärd tecknare och kopparstickare från början af den gustavianska åldern, hvilken under lyckligare förhållanden måhända

kunnat åstadkomma vackra och träffande Stockholmsbilder, ty han hade tydligen den rätta kärleken till ämnet — det Stockholmska barnhusbarnet Johan Snack. Han hade hört till de elever, som bott i den skicklige, men föga älskvärde gravören Flodings hus och jämte lärospånen med graf-stickeln måst hålla till godo med lärarens handgripligheter och dennes fransyska mamsells ondska. Innan Snack ännu blifvit fullärd, måste han slå mynt af sin bristfälliga förmåga. Tung fattigdom låg alltid i hans väg. »Håg och applikation för konsten hafva öfvervunnit svårigheter, följder af fattigdom, som många skolat ansett oöfvervinneliga,» skrifver han själf i en ansökan. Inskriptioner på hans blad med namnen på dem, som bekostat deras graverande, liksom de ödmjuka dedikationerna till rika herrar, intyga hans nödställdhet. Snacks Stockholmsbilder stamma från 1770—1780-talen. Det är dels små laverade tuschmålningar, sådana som Nationalmuseum äger ett par tillägnade Reuterholm, den ena öfver Strömmen med Makalös i förgrunden, slottet och Skeppsbron med sin bård af hvita segel, den andra öfver Blasieholmen, båda med ett stickande hvitt solsken och en luft, som verkar kall och höstlig. Men lyckligare var Snack, när någon gynnare lät bilderna förevigas på kopparen. Det finnes bortåt ett halft dussin smärre sådana gravyrer, blygsamma till mått och anspråk, men icke oäfna, såsom en liten vinterbild öfver operahuset och torget, befaret af slädor och kärror med stora öltunnor, kring Gustaf Adolfs staty med Sergels grupp af Oxen-

stjerna och historien redan ditsatt, en djärf framtidsbild! Eller den något större utsikten öfver Riddarhustorget, de dåtida stockholmska herrarnas eget torg, där de möttes för att kannstöpa eller brygga äfventyr, och man ser också rika grupper af språkande figurer stå här i det lätta solskenet. 1783 sökte Snack emellertid slå ett stort slag med

Slottet och Strömmen.
Tuschmålning af Johan Snack.

en betydande komposition öfver Stockholms ström. Någon banbrytare var han visserligen icke med detta, ty redan 1768 hade ingenjören Olof Årre, ledaren af den dåtida tekniska skolan för konstarbetare, med grafstickeln utfört ett långt, alls ej galet panorama öfver Stockholm, taget från Skeppsholmen. En mängd stora segelfartyg, med höga, vackert skurna akterhus ligga förankrade längs stränderna, och en himmel med ljusa moln lyser öfver Söders och Skeppsholmens husrader. Men

Snack gjorde sin bild med rikare belysning och figurstaffage — hans förebild är naturligtvis Vernet, hvilkens anda han nog kommer ett tuppfjät närmare än Säfvenbom. Trots den ofria, nätaktiga streckföringen och fel i anordningen — Katarina kyrka synes vara orätt placerad — har detta kopparstick ganska mycken stämning, tonadt som det är i brunt. Det är en månskensnatt i augusti. Fullmånen står rund öfver södra bergen och dess ljus tindrar mellan trasiga, för den friska nattbrisen drifvande moln. Slottet badar melankoliskt i starkt hvitt sken och Strömmen speglar strändernas tackel och det stora dunkla skrofvet af en förankrad tremastare. I förgrunden — trakten vid Karl XII:s torg — synes en liflig hamnscen. Hela bilden har mycket af Stockholm och stockholmskt månskenssvärmeri.

Detta stora försök gaf Snack mod att söka en »modique pension». Den afslogs. Man skall icke vara »modique», när man begär. Hans fru dog 1784. Redan då var han gäldbunden och sjönk nu med sina barn antagligen i verkligt betryck. Det mest återkommande på alla hans Stockholmsbilder, själfva hans signatur, är öfverflödet af måsar, som kretsa öfver staden. Den fattige gravören tyckes hafva älskat och afundats dem, där de flögo, handlande sig mat på torgen — enligt det gamla talesättet — handlande utan penningar, och sedan kretsade fria och sorglösa öfver det vackra Stockholm och dess glittrande vatten. Snack dog 1788.

När Snack utförde sin stora utsikt af »Stock-

holms stad och Södermalm åt Saltsjösidan», 1783, hade det gustavianska Stockholm emellertid redan fått sina rätta skildrare, hvilkas verk ypperst spegla tidens ljusa, strålande hufvudstad. Det var bröderna Martin, söner till en snickare i Stockholm.

De hade återkommit efter att i England hafva tillägnat sig en teknik, synnerligen passande för

Utsikt från Södra bergen.
Akvarell af Elias Martin.

att afbilda en de klara och skiftande dagrarnas stad, akvarellen och den färglagda teckningens eller etsningens konst. Båda ägde af naturen mycken begåfning och hade under sina engelska studier fått öga och hand uppöfvade.

Den mest betydande af de två, som gaf alla uppslag, var Elias Martin, 1700-talets förnämste svenske landskapskonstnär. Porträttlandskapet hade han idkat redan i London. Hemkommen 1782

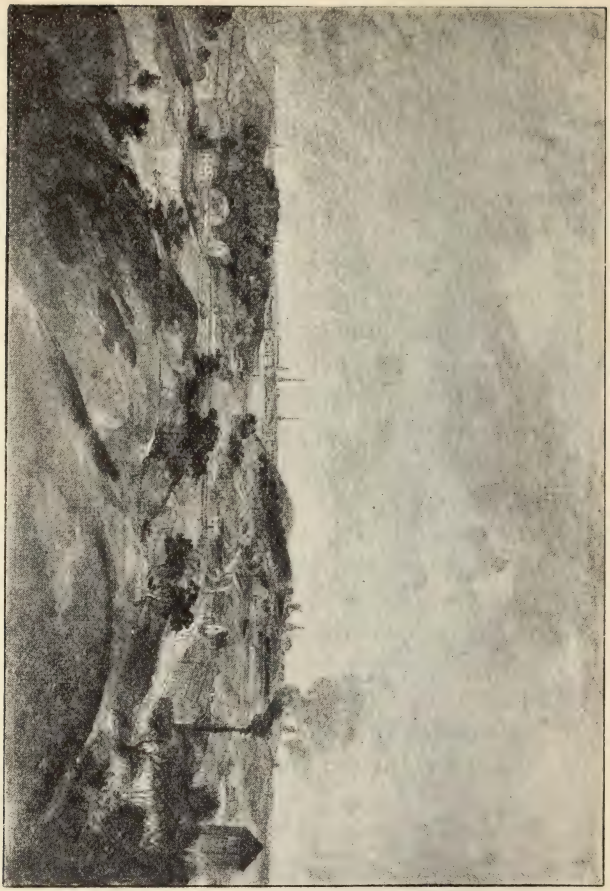
begynte han genast göra »pittoreska resor» och taga utsikter af måleriska platser. Stockholm har han framställt i alla tekniker med ett Stockholmsbarns outtröttliga kärlek till födelsestaden. Ännu hans sista i olja målade tafla, utförd i hans sjuttionde år, då ögonen började svika, skildrade Stockholm, och därtill ett af dess allra minst poetiska partier, »Drottninggatan uti dess längd från Observatorium», såsom vi veta af en anteckning af hans vän Gjörwell. Stockholmsbilderna i olja synas dock hafva varit både de minst lyckade och talrika. Berömd var en målning af Stockholm från Mosebacke, som han utfört i flera exemplar — hela staden sedd i fågelperspektiv från det »romantiska värdshuset» Stockholms Vapen, som låg däruppe. Jag känner kompositionen endast i brodern Johan Fredriks efterbildning och kan icke bedöma dess verkan i olja. Ett prof på Elias Martins framställningar af Stockholm på duken äger Nationalmuseum i en utsikt öfver slottet och Lejonbacken från Mynttorget med fjärrblick mot Skeppsholmen, där en eldsvåda lyser öfver den bleka Strömmen. Det är icke något behagligt verk och hela tonaliteten är falskt stämd. Sannolikt kunna Martins oljemålningar öfver Stockholm icke mäta sig med hans teckningar, akvareller och färglagda etsningar.

Teckningarna äro vanligen utförda med lätt och spetsig penna, och ehuru Martins dåliga figurbehandling är allbekant, måste det dock medgifvas, att hans gestalter i liten skala hafva mycken lust, rörelse och liffullhet. Det hvilar mången gång

en finhet, som öfver sirligt svarfvade små athéniennepjeser, öfver hans små ryttare i noggrant betecknade uniformer på hästar, som kråma sig, öfver de förnäma åkdonen, hvilka på höga hjul med nätfint ritade hjulekrar rulla öfver hans gator, öfver diligenser och foror, som synas i fjärran. Rent beundransvärd är särskildt den linjeföringens finhet och precision, med hvilka han återgifver arkitekturmotiv, portal- och fönsterinfattningar, gatuperspektivens skyltar och märken, kors, räckverk och lister. Särskildt fina intill det petiga äro några rena penntecknings eller för etsning afsedda blyertstecknings, som den lustiga scen från gamla Norrbro, hvilken fanns på Stockholmsutställningen 1897, där man ser majestäterna åka ut i åttspann med förridare och löpare, gravitetiskt trippande hillebardiärer kring sjuglasvagnen och rytterifölje — hela »royauténs imposanta emblemer» i dockskåpsaktig sirlighet.

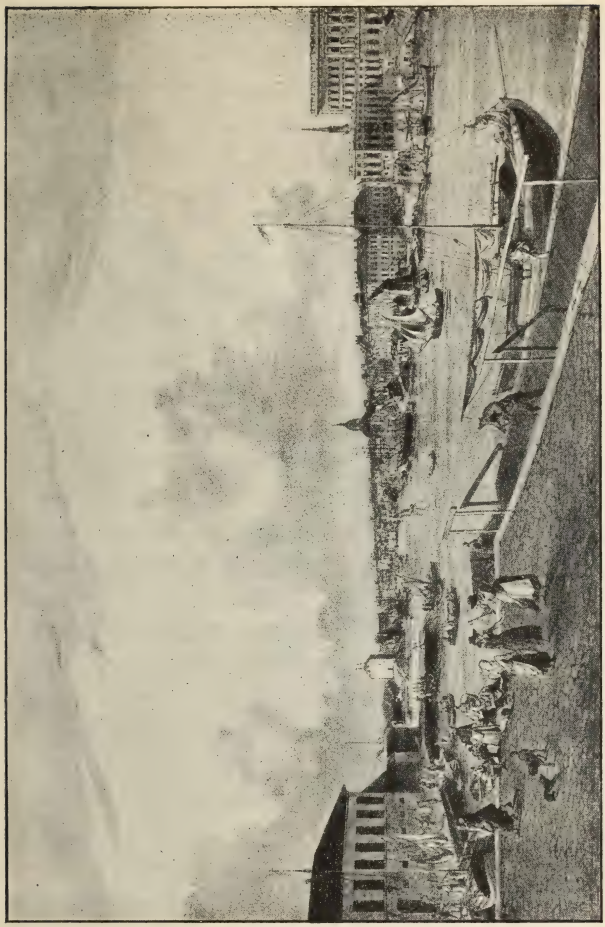
Andra teckningar äro vårdslösare, men också friare, med bredare drag och en och annan isättning af tusch och färg. Nationalmuseum äger ett sådant utkast till en mig veterligt aldrig utförd komposition af Elias Martin — en stor Stockholmsutsikt från Skeppsholmen med dess båtbrygga i förgrunden, fylld af lustiga typer, som stiga upp ur båtar, medan en soldat på en bänk kurtiserar en liten söt dam, som halfligger på hans knä. Utsikten visar sedan Strömmen med stora fartyg och norsfiskarnes små ekstockar och däröfver slottet och husen ned till Jacobs kyrka.

Andra små bilder äro kolorerade och öfvergå



Spinnhusbron.
Akvarell af Elias Martin.

till rena akvareller. Sådana öfver Stockholm har Martin utfört många. Nationalmuseum äger en liten serie från Söder, från själfva gränsen mellan stad och land. Det är små studier från Södra bergen, Ersta, Liljeholmsbron, Danviken o. s. v.



Utsikt öfver Strömmen (från trakten af gamla Arsenalen).
Af Johan Fredrik Martin.

Terrängen är flyktigt skisserad i lösa gröna plan, de hårda bergsknallarna mjukt och kokett framställda med rundade penseldrag, träden äro buskiga med vridna stammar. En och annan bygg-

nad står i förgrunden: en fabriksskorsten vid Liljeholmen, hospitalet vid Danviken och längre upp på Söder en gammal afdankad väderkvarn eller »Fåfängans» lilla kinesiska hus på sin höjd. Men den ljusa luften, den stora sträckan af hvitblå himmel med drifvande skyar i skärt och blekgult samt de vida perspektiven mot Stockholm gifva bilderna deras egentliga ämne och behag. Anslående är särskildt en akvarell från Spinnhusbron. Själfva bryggan är målad i mellangrunden med den finaste textpenna. Ikring ligga landtliga trähus i solen, och ur en fabrik slår sepiaröken i en hvirflande krumbukt. I fonden har man mellan ett par gröna sluttningar den täckaste fjärrblick af Stockholm med Riddarholmen och gamla Kungshuset, Tyska kyrkan bakom räntmästarhuset och slottet, allt omflutet af speglande vatten. Det är morgonluft och sommarglans öfver det hela. En rörelse, som af lätt sommarväder är det öfver alla dessa bilder, bladen skälfva på grenarna, gräset susar, molnen segla, vågen krusar sig. Man tänker på det Bellmanska älsklingsuttrycket »vinden spelar», den lätta ljusa sommarvind af lust och trånad, som aldrig domnar i Fredmans sång.

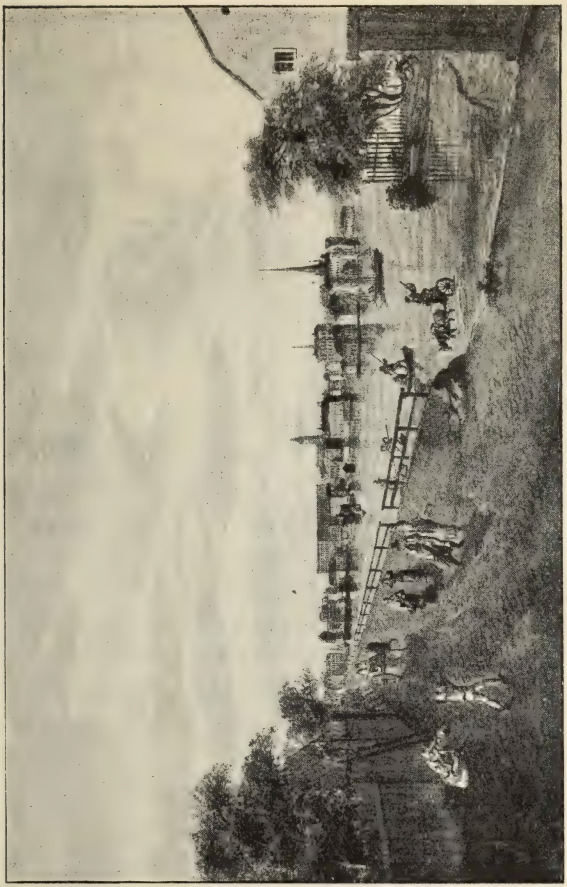
Vid senare år öfvergick Elias Martin i sina Stockholmsbilder till en annan teknik, som tillät konstnären att lättare mångfaldiga samma utsikt. Orsaken är klar. Dessa Stockholmsbilder blefvo i hög grad omtyckta — på egendomarna på landet ville man hafva dem till minnen, i Stockholms borgarhem till prydnad öfver hvita möbler och paneler. Elias Martin, som onekligen var en smula

grosshandlare och satte stort värde på lifvets goda, såg sig om efter ett bekvämt framställningssätt för dessa eftersökta bilder och började då radera dem och sedan färglägga hvart exemplar för hand. Det finns godt om dylika etsningar, som icke blifvit kolorerade och af hvilka vi kunna lära tekniken. Vi finna att på dem blott konturer och linjer äro etsade, men planen lämnade orörda för penseln. Innan färgen skänkt bladen lifsgnistans skimmer, verka de linjeradt och dödt i sin streckiga skärpa, och om de trots detta också utan färg gått i marknaden, är det ett tydligt uttryck för den brist på färgsinne och den förkärlek för silhuett och kontur, som kännetecknade klassicitetens inbrott vid 1700-talets slut. Helt annorlunda blir intrycket, då de färglagts. Ehuru de lätta tonerna icke afse naturalistisk sanning, fånga de med såpbubblans skimrande och glittrande spel Stockholmsluftens stämningar, och dessa förtjusande etsningar äro bland de yppersta Stockholmsbilder, som diktats.

Det var icke underligt, att Elias Martins yngre broder, Johan Fredrik — hofgravören — »lilla Martin», som gubben Gjörwell kallar honom, hvilkens verksamhet till stor del bestod i att efterbilda den mer framstående broderns skapelser, också fullföljde detta uppslag. Sannolikt begynte han med att endast reproducera Elias' utsikter, såsom han gjort det med den stora vyen från Mosebacke och äfven, trots vissa förändringar, med sin bild af Stockholm från Kungsholmen, men fortsatte sedan på egen hand, i det han dock vid upptagandet af själfva motiven efterbildade bro-

dern. Åtskilliga olikheter kunna också lätt iakttagas i Johan Fredriks färglagda etsningar, hans figurer äro färre, längre, i det hela korrektare, men också liflösare och tråkigare än Elias'. I koloreringen verkar Elias såsom verklig och drifven landskapsmålare friskare och djärfvare, hans hufvudtoner äro grönt och rosa, medan det i Johan Fredriks bilder härskar en sval, blå grundton, kylig, vattenblå indigo. I det hela röja Johan Fredriks blad en större omvårdnad än den äldre broderns, för hvilken dessa etsningar med sin lätta färglek dock blott voro fristundsarbete mellan större verk. Ett par af Johan Fredrik signerade bland dessa Stockholmsscener äro kanske också artens allra yppersta. Samarbete mellan bröderna är sannolikt icke heller uteslutet. I det följande skall jag söka tolka dessa Martinska bilders stämning utan närmare ingående på spörsmålen om, från hvilkenderas hand utsikterna ursprungligen stamma.

Det första intrycket af detta Stockholm från tiden kring 1790 till och med 1800-talets ingång bör man förskaffa sig ur J. F. Martins härliga bild af Gustaf Adolfs torg, Norrmalmstorg, som det då kallades. Aldrig kan jag betrakta detta blad utan att känna som en liten stöt i bröstet. Detta är Gustaf III:s Stockholm, Bellmans Stockholm, hur förgånget och hur förtjusande! En stämning af glädtig och gratiös komisk opera hvilar öfver detta torg, som verkar elegant såsom en tilja och på hvilket röra sig en mängd af färggladt klädda aktörer och aktriser. Det är som de silfverklara,



Utsikt från Kungsholmen.
Akvarell af Johan Fredrik Martin.

flödande 1700-talsmelodierna från operahuset vid torgets sida strömmade ut i luften och än klingade där sprödt och glasklart. Lätt, ljus flyter sommarsolen öfver torget, så harmoniskt med operan och palatset midt emot hvarandra och slottets mäktiga

fasad till fond. Det är på eftermiddagen, de fladdrande skuggorna blifva längre. På torget är det lifligt ännu, men ingen trängsel, rörligt, men ingen brådska. Ett kungligt åkdon, draget af sex piafferande hästar, med husarer ridande före och efter, spränger förbi högvaktens skyldrande soldater och berättar om den gamla regimens ståt och konungslighet. En grön kaross med lakej bak och kusk i rödbrun kappa på bocken för en änkenåd på visiter. Men den borgerliga giggen syns här också på sina höga hjul, och nära Strömmen köra plebejiska arbetskärror. Fotgängarne höra likaledes till alla klasser och stånd. Vattenbärerskan med sina ämbar i det gröna oket snuddar vid ett par fina damer, en äldre i ofantlig, utspänd rund kjol, medan den andra är i hvit linong och hvitt hufvudkläde, lilla Trianons uniform. Båda hafva spatserkäppar och uppvaktas af kavaljerer i svenska dräkten, medan bakom skrider en lat, »solskenshungrig och öltörstig» stockholmsk lakej. Borgarna gå till sina kaffehus, med blå kappor slängande kring hvita ben och en försäljare visar piphufvuden ur sitt schatull för en Jeronymus i gåslortfärgad kapprock. En gammal tunn flickjägare klappar midt på torget en liten kammarsnärta, som bär fruns solhatt på armen. Och öfver alla dessa människor i brokiga färger, öfver den af fjärran lätt och klar musik klingande luften hvälfver sig en himmel med en plafondmålnings rosiga och gula moln.

Men samma tonspel och glädtighet sväfvar öfver alla dessa bilder. Det är t. ex. en utsikt öfver Strömmen »från trakten af gamla Arsena-

len», nuvarande Karl XII:s torg, också af Johan Fredrik Martin. I förgrunden synes ett stycke af kajen ner mot Blasieholmen. En skuta har lagt till vid båtbryggan, och en matros bär upp på skuldran en af de stora, präktiga grymtgrisar, som vilja blifva rådmän i Tälje. En söt borgarfru i stor hatt och den vackra redingoteskurna promenaddräkten från 1790-talet står och köper fisk af en månglerska, som lyfter skimrande braxen i sin håf, medan flickan Ingrid väntar bakom med korgen. Båtarna från landet lägga till med bär i skäppor och långmjölk i byttor. Chardin-Hilleströms långa piga med kapuschongen på ryggen och kassen i hand står redan och prutar på kajkanten. Men denna alldagliga scen får genom färgens och luftens glädtighet ett soligt ögonblicks muntrande behag. Utanför spänner Strömmen sin glitterbåge, Skeppsbron ligger ännu skuggig och sval mellan de höga husraderna och skeppens hvita segel, men Söder kring Katarina kupol börjar redan glöda för dagens värme. Himmeln är den Martinska med plafondmålningens skimrande skyar.

Eller se på Elias Martins löfmarknad. Anslaget är här varmare, färgen en smula för småbrokig, men den glansfulla älskvärdheten öfver staden densamma. Bakom Riddarhuset blossar och brinner kvällsskenet, som Stockholm just folktomma, öfvergifna sommaraftnar kan öfverraska med, en het rodnad, som många af dess barn icke känna till. Redan nu råder tydligen bruket att i högsommaren öfvergifva staden. Det är tomt på

Gustaf Adolfs
Akvarell af J

ro och slottet.
rik Martin.

Riddarhustorget, där Gustaf Wasa bredbent står och funderar för sig själf, och stängdt tycks det vara på Maja Lisas (Borgman) kaffehus.

Det lilla borgerskapet är det, som firar sin midsommarfest i staden — småkrämarnas fruar och handtverkarnas döttrar gå ikring och köpa löfruskor eller majstänger med gauffreradt papper och målade ägg. Hvilken sommaridyll är det icke öfver denna kanal med sina gröna båtar, öfver hela Munkbron med sin aftonglans, hur luktar det icke grönt löf! Dock, det blir enformigt att i ord söka öfversätta dessa Martinska bilder — sägom bara än en gång, att detta Stockholm är Bellmans Stockholm och att alla utsikterna i ens hågkomst beledsagas af den sakta genklangen af hans sånger.

Betraktar man J. F. Martins vackra utsikter öfver Stockholm från Mälarsidan, tagna från Långholmen eller början af Kungsholmen vid nuvarande Eldkvarnen, eller den af så mycken blå luft genomandade bilden från Saltsjön af inloppet och Strömmen med Kastellholmens leksaksfäste i förgrunden, minns man den julimorgon med solen blank och trind och vattnet likt en spegel, då Ulla Winblad med sin foglige drottninggemål och sina favoriter — talrika som Katarina II:s — vände hem på sin löfskuta från Essingen och såg stadens kors och tuppar lysa öfver Riddarfjärden, minns man den klara majkväll, då hon som Freja i sin snäcka, åtföljd af Paphos' hela makt gjorde sin mytologiska Djurgårdsfärd. Öfverallt inom och utom detta Stockholm möter Bellman. Blott jag på Martins bilder ser en af de trånga gränderna vid

Skeppsbron eller Kornhamn öppna sitt dunkel mellan hus med krogskyltar och »flickor ända upp till vind», tänker jag: här hade en gång Stockholms store filosof sin filosofgång, här vandrade Sancte Fredman, han, som såg skönhet i hvar ögnastråla, äfven bland grändens sopor, och som af fulla tyskars

Utsikt af Söder sluss. Bild i aqua tinta.
»Från Martins Schola.»

skrik och ölstops slammer likaväl som af vågens och vindens sus förmått skapa oförgängligt välljud.

Bröderna Martin använde till sist i sina Stockholmsbilder ännu en teknik — aqua tinta. I den illustrationsföljd Elias publicerade under samlingstiteln »Från Martins Schola» förekommer en »utsikt af Söder Sluss» i detta manér — ett månskensstycke med starkt sken och svarta skuggor.

Slussen leker Rialto. Det är något sensationellt i framställningen, som talar om en ny stad. Johan Fredrik Martin utförde i 1800-talets början en följd af Stockholmsbilder i aqua tinta med stor teknisk skicklighet, men dessa bilder med sina toner af bly och skiffer tillhöra en annan tids uppfattning. Det äkta Gustavianska och Bellmanska Stockholm skall man söka i de kolorerade etsningarna, med deras skyar af gult damm och rodnande rosenblad som på en plafond öfver ett bröllopsgemak.

Operahuset. Norrbro från Riddarholmen. Färglagdt kopparstick. »Från Martins Schola.»

STOCKHOLMSNATUREN I SVENSK DIKT.

I.

Förmodligen hafva alla Stockholms invånare, hvilka icke förvägrats hvarje rudiment af poetiskt sinne, i alla tider medvetet eller omedvetet känt naturskönheten hos staden mellan Östersjön och Mälaren, omfluten af vatten, omsusad af skog, belägen på en mark, hvilken i sin växling af ö och fastland, dal och höjd har något af jambisk rytm. Men om Stockholms bebyggare allt från äldsta tider måst hafva en känsla af sin stads och dess omgifningars skönhet, tiga dock skriften, dikten, litteraturen, släktenas undan glömskan räddade ord härom under långa sekel. Endast af nyktra tidsbeteckningar, sakliga väderleks- och kalenderuppgifter kunna vi ana, att äfven dessa sekels människor aktat på årstidernas växt och förvandling, solens spel, vindarnas och skyarnas gång och erfarit något inför naturens drama. Endast af en darrning på handen och i stämman, ett enkelt, men för skrifvaren sannolikt mycket sägande biord, en varmare skiftning öfver språket kunna vi sluta till, att äfven de förnummit lifsstegringen med ljuset och grönskan och den vemodiga kraftför-

minskningen, när lifvets puls med jordens saktade af och domnade mot vintern. För att frambringa verklig naturpoesi tarfvades det nordiska årets festligaste stund, vårens högtidliga ankomst, då majgrefven kom ridande med grönt i hjälmen och med sitt nylöfvade spö slog på porten till den mörka, inom sina murar som i ett vinteride slutna staden, och suset af träd, doften af gräs och sången af strömstaren trängde in i gatorna. Den äldsta nordiska naturlyriken är vårlyrik, men äfven den grodde och spirade först när med renässansen sinnenas och blodets stora vår och frigörelse också nådde det vintriga Ultima Thule. Då prisade skolarer och klerker våren i latinska kväden, som sjöngos af djäknarna i de gröna backarna kring karga svenska hem. Liksom vid Medelhafvet hälsades vid Östersjön vårens klassiska budbärare, svalan. Äfven från nordiska bygder steg jublet öfver världsförnyelsen, öfver lundarna, som grönskade, safven, som steg, öfver svällande bröst och knoppar. Betänksamt, med en öm trofasthet i sin ovana glädje stämde senare den svenska sången också in i vårens jubel:

> See, nu böriar vinteren ifrån oss skrida!
> Sommaren kommer igen, then blida.
> See, nu kommer lust och fröjdh igen!
> Elskogen kommer och låther sigh skina,
> uppfriskar werlden med gåfvorna sina.

Men från denna vår tidigaste så allmänna naturlyrik är steget långt till den specifika, om hvilken här är fråga, den, som i sin spegel ville

fånga Stockholmsnaturens fägring, skildra stadens karaktär och dess omgifnings skönhet. Den första hyllningsdikten till Stockholm af någon verklig svensk skald daterar sig från en långt senare period. Den stammar från Sveriges storhetstid, då de svenska vapnen låtit landets och dess hufvudstads namn gå öfver Europa, och segerns medvetenhet, de vunna rikedomarnas glans för Stockholm inledt ett nytt utvecklingsskede. Den stammar från det stora uppsvinget efter trettioåriga krigets slut, då staden omregleras med stort framtidshopp och för första gången antager sin nuvarande disposition, då de förnäma adelshusen resa sig kring torg och gator, och skepp med alla länders flaggor i hamnen vittna om förbindelserna med vida världen. Det är följande rader:

Du lilla Hålma min, alla små Hålmars ähra,
som drager til tigh alt, rät som een stark Magneet,
hvadh man på jorden rund berömt och nyttigt veet
at allehanda folk på tigh få bo begära,

Vid allehanda Kånst sigh righelig åt nära,
från Städer och från Land, som til den bästa beet
flys hijt at lefva väl och uthan al förtreet;
hijt kommer alt hvadh Haf och Mälare kan bära.

Kringvärfd ästu medh Ström och Vatn friskt och salt,
med Båtar, Skutor, Skep omlagd på alla sijder.
Hvar fins en sådan Hålm, man lete öfver alt

i varand' heller ock uthi de forna tijder?

Det är icke så synnerligen mycket, tycker man kanske, men ändock antydes något af Stock-

holms innersta väsen, dess ljusa vidd och glittrande vatten, dess nyckfulla och omedelbara trollkraft i denna första hyllning till »alla holmars holme», hvars make icke fanns i »forna eller varande tider» och som drager och lockar »rätt som en stark magnet». Raderna stamma från en på 1650-talet skrifven kärlekssonett, men hvem är skalden? Han kallar sig Skogekiär Bärgbo och har äfven författat »Thet Svenska Språkets Klagomål at thet som sigh borde icke Ährat blifver», den svenska poesiens första medvetna skaldemanifest. Utan tvingande skäl har man bakom pseudonymen trott sig finna juristen, den höge ämbetsmannen, sörmländingen baron Gustaf Rosenhane. Men den gissningen har också uppkastats, att signaturen — som ofta i dåtiden — var ett anagram af namnet och Skogekiär Bärgbo en viss Erik Boberg. Hypotesen har åtminstone en fördel, att man af den okände Erik Boberg kan skapa en fantasifigur efter eget behag, en stockholmsk borgarson, som rest och läst, kosmopolitiskt bildad, men lidelsefullt fosterländsk, en estetiker och erotiker, melankolisk och njutningslysten, och så vid sidan af den bredskuldrade, kärnsunde dalmasen Stjernhjelm kan ställa upp som vår poesis andre stamfader ett spensligt, tunnblodigt och förfinadt hufvudstadsbarn från »alla holmars holme».

Sällsyntheten af Stockholmsfödda skalder är kanske också en af orsakerna, hvarför man ända fram till Bellman hittar så minimalt litet om hufvudstaden och dess naturinramning i vår äldre

vitterhet. Frånser man att Mälarens och Saltsjöns »nymfer» då och då i bröllops- och begrafningskväden frammanades för att bära ymnighetshorn till kullerstolarna eller prestafver med krusflor framför likvagnarna, förekomma ytterst sällan några anspelningar på Stockholm och än mindre några ansatser till skildring af stadens eller dess omgifnings väsen och lynne. Men stadsskönhet (och det pittoreska i allmänhet) förblef ju i dikten ett oupptäckt estetiskt begrepp långt sedan konsten fint uppfattat och tolkat dess sammansmältning af människoverk och natur. Till och med den förste store stockholmaren i vår litteratur — ty något stort var det i Lucidors anläggning och som en fascinerande Rembrandtsgestalt står han i vår poesi — Lasse Johansson har knappast ett ord att säga om sin fosterstad. Att han längtat tillbaka till densamma, då han på sina pikareska irrfärder dref som ett vindblåst flarn genom Europa, att han älskat den, då han trampade dess kullriga gatstenar och genom grändmynningarna såg måsarna dyka i strömmens glitter, det kunna vi tänka oss, men hans verser säga intet därom, röja aldrig, att han genom krogarnas tobaksmoln och små smutsiga rutor med frånvarande ögon spanat efter den lugna vinternattens stjärnor. Det enda man af lokalpoesi har hittat i »Helicons blomster» är några pastorala strofer om Mälarens stilla flöde och »ljuflighet». Ty tack vare herderomanen blef Mälardalens fridsamma idyll det af Stockholmsnaturen, som först upptäcktes och uppfattades såsom »skönt». Stadsbon, som från mörka

takkamrar, gator och butiker kom ut genom tullporten till landet och såg åkrar med ax, fredliga fält med fritt betande kreatur, bondfolk med lugna ansikten i stugdörrarna, fattades redan då af den förgyllande, overkliga och inbilska längtan, som långt senare benämnts Rousseauism.

Det började talas och diktas om »landtlefnadens sällhet och nöjen». Mälardalen blef från den stunden Stockholms lefvande eklog.

Synnerligen liffulla och åskådliga äro visserligen icke dessa pastorala målningar, icke ens då de tydligen vilja hos läsaren frammana verklighetsbilder. Vår första svenska roman, den genialiske Urban Hjärnes »Stratonice», är ett godt exempel. Det är icke någon fantasispånad i det blå, utan den snillrike mannens egen ungdomshistoria, hans vandrings- och läroår, hans erotiska ungdomsroman i förklarad form. Hjärne själf är den arkadiskt och erotiskt renlärige älskaren Celadon, och Stratonice hette i det borgerliga lifvet Margareta Bjelke. Händelserna försiggingo visserligen i Grekland, men Corinth är Stockholm, Egeiska hafvet Ålands haf och Stratonices gård Frösvik vid Stora Värtan. Allt kan tack vare Hjärnes rörande dagböcker identifieras, och dock söker man förgäfves en skymt, en vrå af konkret natur, af Stockholm och Stockholms skärgård i denna roman. Men hur abstrakt än herderomantikens naturkänsla var, den ledde i alla fall till samlif med naturen, den knöt i alla fall människan närmare fast med sin omgifning och lärde henne att betrakta landskapet ikring sig om också tvärs igenom

herdediktens tindrande och konventionella hinna. I den gamla svenska berättelse, som kronologiskt följer efter Hjärnes »Stratonice», den ofullbordade herderomanen, som i siratlig kanslistil nedskrefs af Christopher Leyoncrona — Kristinas hofskräddares preciöse son — finner man också en verkligt utförd landskapsmålning från Stockholmstrakten, den första i hela vår litteratur. Måleriet är naturligtvis från den bukoliska Mälarstranden. Se här skildringen:

Mälaren löper in och giör här en behaglig vigh, fuchtandes så väl sin strand, at dhen af tusend färgade blommor härligen prålar; och giömmer dhe fagraste lindar och gröna ekar, som i een behaglig oordning här växa, ej ringa til dhess prydnad. Dhessutom hade Aeolus så noga till hopa samladt sina vindar, at hafvet som klaraste spegel stilla i förstone låg; och syntes uth med stranden dhe fagre blommorne med gröna trän icke mindre behageliga neder i stilla vatnet än uppå sielfve jorden, och soolenes glantz, som sina strålar ymnigt på löfven kastade, giorde at dhe alle syntes gyllene vara. Men när han meer och meer begynte neder i vatnet sig begifva, så böriade een sachta surrande västanvind stilla öfver hafvet sväfva som giorde at dhet lijtet begynte krusa sig och at dhess vatn, som af soolenes glantz nu meer opfyld var för ögonen lijk som ett gyllene fiäll glimmade. Omsijder när han sielf intet meer syntes, målade han behageligen med sina strålar, som nu till hvijla skyndade och syntes lijksom med blijd mijn biuda farväl, dhet höga berget, som midt öfver på andre sijdan ligger samt dhe trän som dhet betäcka med en outhsäglig prackt, till dhess han, alldeles förgiömd, lemnade en ljuflig rodnad på himmelen, som här och dher några moln tillijka hade, hvilka af hennes gyllene glantz heelt fulle voro —

Citatet är långt, men lärorikt. Stilen förefölI säkert tidens kännare högst »litterär». Hofskräddarens diplomatiske son hade skurit till den efter sista utländska mode. Den moderne läsaren plågas af disproportionen mellan språkets svassande omständlighet och sakinnehållets fattigdom. Men läser man stycket noggrant, märker man dock att en verklighet lefvat i skrifvarens själ. Detta är ett dagsslut från uppsvensk sommar med motsatsen mellan dess veka, lyriska stillhet och färgernas nordiskt höga, i solnedgången långsamt slocknande glans, himmelens och luftens ljusa vemod. Det är en Mälarbild med den rörligaste, klarast speglande af sjöar och landskapets mjuka växling af blommig strandäng, parkudde med gamla lummiga löfträd, dunkel skogshäll med rakt, tätt växande tallar. Man kan tänka på trakten kring »Lyran».

Det är en verklighet, som skildringen gifver, fast den halft försvinner i barockens vidlyftiga drapering. Detsamma gäller den skildring af Stockholm, barockens typiske skald, Dahlstjerna, inflickat i sitt perukgranna drottkväde öfver Carl XI:s likfärd:

Det är en liten ö, den Mälaren omfamnar
med blankan sölfver-arm, då söta vattnet sitt
han med den salta sjö, där så mångt segel hamnar
och för båd storm och ström och sjövåg ligger fritt,
hopblandar; den man nu med Stockar pålad namnar.
En Holm och Hufvudstad, som förr het Agnefit;
då, när två fiskare till hvar sin koja rodde,
där sen i höga hus så mången herre bodde!

Med god vilja kan man kanske äfven af denna stans få ett konkret intryck, en hägring af det karolinska Stockholm med Riddarholmens adelspalats och gamla rundeltorn, resande sig i minnesrik monumentalitet öfver Mälarens »silfverarm». Men för att vara skrifven af en landtmätare, van att se världen med bestämda mått, måste strofen kallas föga precis. Barockornamentiken har vuxit öfver verklighetens motiv.

En liffullare, mer naivt objektiv och realistisk skildring af hufvudstaden och dess omgifningar väntar man att finna hos den skald vid storhetstidens slut, som var folkligast och tydligen stod det borgerliga Stockholmslifvet närmast — den hjärtegode, tokrolige slarfvern och ordryttaren Johan Runius. Att han ägde någon sorts naturkänsla kan man sluta redan däraf, att han hörde till de poetiska resenärernas släkte, som gärna gjorde turer äfven utanför stadens hank och stör. Visserligen var det Runius' oförgripliga och orubbliga åsikt, att målet för alla dylika utflykter borde vara ett dukadt bord med rubinröda pokaler eller i värsta fall skummande ölstop, men den åskådningen har han delat med ej få af vår naturdiktnings yppersta. Att han också njöt af Mälarsommarens stämning kunna vi märka af hans pastorala »Blomsterdröm», drömd under söt sömn i gröngräset på »det alltför sköna näset», Skenäs, 1700-talets af sånggudinnorna helst gästade herresäte, omgifvet af den ljusa Kolsnaren, i hvilkens vågbrus än vår siste Gustavian, Carl Snoilsky, hörde genklangen från Gyllenborgs och Oxenstjernas lyror.

Öfverdrifvet mycket af själfva det reala landskapets utseende och väsen synes dock den gode Runius icke uppfattat. Hans mest berömda poem är en liten rolig krönika öfver en dylik landtutflykt, den ryktbara dikten om »Friskens och Runii resa till Dalarön påskafton 1712». Men allt, som finns om naturen i detta »capitel af 17 verser», är den lakoniska uppgiften att söndagsseglaren från Stockholm ständigt såg:

bergen och then gröna hwassen.

Går man nu från Runius till vår afgjordt främste skald under sjuttonhundratalets första decennier, en af de själfullaste på svenskt språk, finnen Jacob Frese, möter hos denne en långt finare naturkänsla, bräddad af en sjuklig enslings skälfvande subjektivitet. Mycket för ögat erbjuder visserligen icke hans öfvervägande musikaliska lyrik. Därtill var hans sinne alltför inåtvändt. Alltid tycks han se naturen genom ett medium, brytande alla färger till lättare, mera darrande toner än verklighetens. Det var först ungdomstrånadens ljusa töckenslöja. Det blef sedan — och beständigare — tårens bleka skimmer. Medan han, ännu ung och frisk, hörde lifvet till och kände sig fylld af lifvets blod och hopp, var den vår, han hyllade, löfsprickningens och fågelsångens, ungdomsdriftens och kärlekslyckans:

När allt, hvad lif och anda har,
hälst två om två och par om par,
följs åt i luft och skogar,

när blommor växla blad om blad,
när gräset under regnets bad
sig kiärligt sammanfogar.

Den vår, han sedermera prisade, när sjukdomen märkt honom med sitt tecken, när han släpade sin trötta kropp till »Surbrunnarna» eller låg fjättrad vid sängen i sin stockholmska takkammare, var frihetens och återuppvaknandets ur dvalan och bundenheten, den fria lekens och det ljusa spelets vår i luft och vatten, i sky och mark, vingens, flyktens, rymdens poesi:

Nu siunga foglar gällt på trädens gröna grenar
och vattnets tysta folk slå ut de blanka fenar,
den stela svalan, som i floden haft sin graf,
i luftens öppna vidd nu sväfvar till och af.

Den vår, han allra sist besjöng, då allt jordiskt utom plågan lämnat honom, men psalmen än lyfte sig till strålljus flykt från hans skälfvande läppar, var den oändliga frigörelsens vår, den, som efter allt vinterkval låter den värkstungna människokroppen myllas till ro med fjolårslöfven, och människotanken upplösa sig med den i det blå förtonande klockklangen, förlossningens vår.

Stockholm eller Stockholmstrakten nämnas visserligen aldrig direkt i Freses vers. Men om honom gäller verkligen Amiels mångciterade ord: ett landskap är ett själstillstånd. Den, som läser hans många »Vårbetraktelser» uppmärksamt, ser ändock skimra genom dem den stockholmska förvårens skygga glans och spröda färgspel. Allt kla-

rare, svalare, högtidligare skymta genom dem de stjärnströdda kvällshimlarna öfver Söders kyrkogårdar.

Med Frese lyktas ett tidsskifte i svensk diktning, och vi komma till grundläggaren af vår moderna vitterhet, Dalin. Skulle man döma efter rubrikerna, vore han såsom naturskildrare lika epokgörande som på alla områden. Det finns nämligen i hans verk en mängd strofer öfver årstider och väderleksskiften, öfver »landsbygdens förmåner», ja, till och med flera poem öfver månsken. Men vid läsningen blir behållningen af dessa dikter ganska ringa. Dalins lättrörda och grunda själ saknade absolut förmågan att försjunka i en stämning. I hans vers glömmes mestadels naturkänslan efter det första anslaget. Dikten slutar med ett torrt infall, en liten platthet eller en förnumstig reflexion. Bäst lyckade äro säkert hans försvenskade herdevisor, i hvilka Celadon ersättes af Jerker och Camilla af Marjo, söndagsklädt svenskt bondfolk, omgifvet af tackor och gumsar. Tonen har en folklig lekfullhet och texten en frisk, hemväfd färg. Skulle man pressa Dalins naturuppfattning, skulle det säkert visa sig, att han med natur egentligen menade svenska herrgårdar och med naturlif visst icke, som han ibland efter öflig poetisk ritual bedyrar, ensligheten på landsbygden långt bort från »purpradt elände och sorgtvingadt löje», utan tvärtom det glada, rika sällskapslifvet på de uppsvenska adelsgodsen, hvilkas privilegierade hofskald, muntrationsråd och kvickhufvud han var, outtröttlig i att på rim föreviga herrgårds-

krönikornas stora och små händelser. Alltid tänker man sig honom såsom en galant och spefull improvisator midt i en skock unga fröknar i solhattar och styfkjortlar eller föresjungande dagens bordsvisa vid det i en löfsal dukade bordet till ackompanjemang af glada kavaljerers och dryckesbröders klirrande bägare: vive la compagnie, vive la bagatelle! Så är det Dalin besjungit Stenhammar, Hörningsholm, Edsberg och andra uppsvenska herrgårdar, men först och sist det Piperska Engsö med sina »tusende nöjen». Så är det han också äger en liten plats som Stockholmsdiktare, nämligen såsom skildrare af det högsta herrskapets herrgård, Drottningholm. Direkt säger han mycket litet om alla dessa ställens natur, men skuggiga bersåer af askar och lönnar, parfyllda lindalléer, slottsdammar och rococobuktade mötesgångar mellan klippt taxus och buxbom framträda dock för fantasien i hans många skimrande parkepigram.

Först med Dalins efterföljare vid sjuttonhundratalets midt sker något genombrott i naturskildringens konst och hittar man några verkliga mer förtroligt iakttagna och uppfattade Stockholmslandskap. Det är icke fallet hos fru Nordenflycht, hvilken trots sin veka och elegiska anläggning här icke nådde stort längre än Dalin. Hvarken i de saknadens strofer, »herdinnan i Norden», Fabricii sörjande änka, skref i sitt Lidingötorp eller i de smärtans dikter, i hvilka den redan berömda Uranie i sitt hem vid Mälaren, »Lugnet» — som det genom en ödets ironi af henne döpts — gaf uttryck åt sitt hjärtas sista förtvifladе kamp,

hittas några spår af djupare samlif med naturen. Denna evigt trånande eller älskande kvinnas känslofulla egoism tyckes icke hafva haft tid öfver för skådespelet ikring sig och knappast öfverflyttat till landskapet och omvärlden något af den skälfvande sensibilitet, som gjort henne till den lyriska individualismens i modern mening första tolk i vårt land. Hennes bästa naturdikter äro några muntra herdekväden i samma nationella omplantering som hos Dalin, och i hvilka hon låter sitt Arcadia vara den ljusa, uppsvenska insjönatur, i hvilken hon vuxit upp och i hvilken hon skulle dö. En utförligare, medveten landskapskonst trängde i vår diktning först igenom med Mörk och Creutz.

»Adalrik och Göthilda», den roman, som den unge huspredikanten Jacob Mörk hopskref samman med sin vän Anders Törngren, är vår första inhemska. Man vänder dess blad med vördnad och tänker på, hvilket nyhetens tjusande behag skildringen med dess valda och vackra, fast en smula styfva prosa ägt för tidens unga fröknar och adelsjunkrar. Handlingen är på en gång grå hedenhös och nutid, lokaliteterna kring Glissjön (Östersjön) fantastiska och bestämda. Det är betecknande för romanens pastorala art, att den kärleksfullaste naturlokaliseringen åter för Stockholmsbarnet Mörk är Mälardalen — Logaren, som den i boken kallas. Till jämförelse med den förut inryckta skildringen af samma natur förtjäna följande rader att anföras:

Adalrik hade sitt nöje att betrakta Logarens ljufliga utsikt. Där stego klippor ur vattnet och bröto sina högsta

spetsar bland skyarna. Där stodo fruktrika åkrar, hvars ax lutade af sin tyngd, kringflutna med vatten. Där syntes gråsvarta ängar och grönskande kullar flyta bland böljorna. Frukterna lyste mellan löfven och grenarna voro nertyngda af sin börda. Där lågo välbyggda gårdar i den sällaste belägenhet vid sjökanterna. Där sväfvade segel mellan öarna. Fåren sprungo i dälderna och herdarna, som lekte på sina pipor och horn, lockade de kringliggande bergen att gifva sitt svar med åtskilliga röster.

Hvilket jättesteg framåt i lif, åskådlighet, värme, från Leyoncronas abstrakta transkription, och dock, hur mycket konventionellt ännu! Poetiska sörmlandspojkar, som valla får och drifva en musikaliskt-pastoral lek med ekot! Men den lyriska obestämdheten har ersatts af kärleksfull iakttagelse. Mörk skildrar strax därefter en äng, icke med blommor i allmänhet. Han talar om »storknäfvens röda blad och strimmota blommor, den sockerrika väpplingen, röda sammetsblomster, gula nyckelblommor». I vattendraget ser han braxen leka, och vid stranden »en våghals af rå i sitt snara språng mäta fältet och med högmod spegla sina greniga buskar i de klara vattnen». Det är år 1742, af konung Carl von Linnés regering.

Samma ståndpunkt betecknar Creutz i poesien. I hans »Sommarkväde» är hvarje strof en liten afrundad lefvande naturens genrebild af rococoartad sirlighet. Mången gång synes skildringen barnslig i sin minutiösa utförlighet:

> På denna häll en gosse ansar
> och kastar ut en svekfull ref;

ett flyktigt flarn på vågen dansar
där marken ned åt djupet dref.
Knappt fenesläktet honom slukar
förr'n kroken under vattnet dukar;
förgäfves fången stretat har.
Hans käft vid mordekroken hänger,
man böljans son till landet slänger,
där han i gräset sprattlar kvar.

Nu för tiden skall man vara af samma ålder och tankekraft som pojken med metspöt, flötet och masken för att finna ett poetiskt existensberättigande hos en sådan strof. Men för skaldens vid en märg- och konturlös skildringsart och ett abstrakt språk vanda läsevärld verkade sannolikt en sådan vers som en uppenbarelse, en ögonblicksbild af förut oanad friskhet och realism. Och den unge Creutz var verkligen danad till naturmålare. Hans väsen kännetecknades af dess sinnlighet — med ordet uppfattadt icke i blott gängse betydelse, men såsom den naiva och sensuella mottaglighet för allt sinnligt, för all form och färg, som är begåfvade unga konstnärers egendomlighet. Man läse följande strof:

Men hvilken ljuflig lukt jag andas,
som denna kullen dunstar ner,
där purpurn med det gröna blandas
och svala gräset kyla ger.
De smultron ögat hinner följa
förgäfves deras blygsel dölja
uti ett krusigt blads förvar.
Likså en nymph sin fägring gömmer,
men här och där en täckhet glömmer,
som florets våld sig undandrar.

Hur gror och växer icke i denna utomordentliga vers en uppsvensk grön skogsbacke med nymognade smultron! Man tycker sig stå framåtböjd öfver marken, se bären skimra i det gröna, förnimma deras doft, höra gräsets sus och känna mot handen de krusiga bladens svala smekning! Detta på alla sinnen spelande lif utmärker Creutz' naturpoesi, och det är också det, som, ehuru vederbörligt stiliseradt, med oförgänglig värme fyller hans »Atis och Camilla». Landskapet är tänkt som en arkadisk trakt, parklandskapet kring den majestätiska och buktande flod, som genomrinner herdevärlden, men omedvetet har Creutz fyllt ramen med en konkret nejds individuella natur, med Mälarsommarens nordiska och dock idylliskt veka sus och solspel. Man läse blott den beundransvärda soluppgångsskildring, med hvilken dagen gryr öfver Atis' och Camillas juniklara ungdomssaga:

De mörka skuggor fly och stjernan bleknar af.
Re'n strömmar purpurn ut på himlens mörkblå haf.
De svarta molnens bädd förbytts i röda skyar.
Nu ljungar solen fram och verlden sig förnyar,
den svala nattens dagg, som sig till blomstren sänkt,
har på de späda blad en mängd af pärlor stänkt.
En samlad balsam sprids att sig med luften blanda
och förs i hvirflar kring af morgonvindens anda.
Re'n svärma luftens folk kring deras gröna hus,
och strömmar deras sång ihop med aspens sus.

Hvilket mästerskap röjer icke hvarje rad, melodisk som ett långt stråkdrag, i detta stycke, och hur väcker det icke hågkomsten af den som en

festouvertyr löftesljusa gryningen till en försommardag i Stockholms närhet.

Den beskrifvande naturpoesien idkades allt från Thomson till Delille, från århundradets första decennium till dess slut i den europeiska litteraturen. Den var ett uttryck för naturens och verklighetens eröfring af förstånd och hjärta, och den står säkert också i hemlig frändskap till naturvetenskapens framsteg under upplysningsseklet. Creutz är hos oss dess mest omedelbare mästare, Gyllenborg dess moralist, hos hvilken årstidernas växling och skilda lynnen främst väcka lifsfilosofiska betraktelser, Johan Gabriel Oxenstjerna slutligen i »Skördarna» och »Dagens stunder» dess mest systematiske idkare.

II.

Birger Jarl är Stockholms mytiske fader, Bellman dess kyrkofader. Mellan dem två ligger Stockholms historia. Lagmannen grundlade och skalden upptäckte staden. Knappast företer Bellman ur någon synpunkt en mer förundransvärd originalitet än såsom naturskildrare, än såsom tolk af hufvudstadens och dess omgifnings väsen. Före honom måste man i svensk dikt söka med ljus och lykta för att hitta en lefvande bild och ur skildringens obestämdhet eller litterära förklädnad ana syner, stämningar, intryck, som vi ännu kunna identifiera. Hos Bellman lefver med ens Stockholms stad ett lif, som på en gång är ögonblickets och

oförgänglighetens. Där lefver hela staden med sin atmosfär, sina egendomligheter, sina skiftande årstiders poesi, och där lefver likaledes i alla väder det landskap, som är stadens infattning af skog, berg, men först och sist vatten, salt och sött, med trotsig hafs- och idyllisk insjölyrik. I ett tidehvarf, då dikten icke i något land låter ana, att ögonen öppnats för en stads skönheter och måleriska lif, röjer Bellmansdikten från första raden till den sista den förtjusning, med hvilken skalden betraktat sin fosterstad, och den aldrig tröttnande konstnärsblick, med hvilken han under dagliga och nattliga vandringar iakttagit den. Outtröttligare flanör äger icke vår litteratur. Inom de egna fyra väggarna har Bellman icke suttit öfverflödigt mycket, hvarken som ungkarl eller senare hos sin barska Lovisa. Hans rätta hem var Stockholm. Det var hans värld, genom hvilken han ständigt seglade på äfventyr och där de tusende källrarna och krogarna med de sällsamma namnen och skyltarna, strödda från tull till tull, voro de vinkande hamnplatserna. Med något af en skeppsjournals noggrannhet låter hans poesi oss följa dessa hans beständiga expeditioner kors och tvärs genom Stockholm.

Alla stadsflanörers stamfader, Montaigne, brukade säga: jag älskar Paris ända ut i dess utväxter och ärr. Så gjorde också Bellman. Den illa stinkande Kolmätaregränden med sin smuts, sina drankkärror och sönderslagna lyktor längs misstänkta hus är honom lika kär och målerisk som någonsin den högförnämliga Kungsträdgården i

hela glansen af »sammanvridna hvalf, blompottor och stoder». Blickade han en vårkväll ut genom rutorna i Lokattens sjömanskrog vid Stadsgården, svällde hans hjärta, och han fann skönhet i hvar ögnastråla här i Stockholms centrum vid Saltsjöns och Mälarens möte. Återkom han till Riddarholmen en tidig julimorgon efter en sommartur och återsåg den kära staden med sina gator, dränkta i solsken uppifrån tuppen på kyrktornet ner till det gnistrande droppregnet från vattenbärarens tunna, utropade han hänfördt:

> Om den prakt för ögat står
> sjunge de som kunna.

Han kunde det, som aldrig någon förr eller senare kunnat det!

Det fanns icke ett hörn af Stockholm, som han icke betraktat med sina underliga, skaldiskt frånvarande och dock allt uppfångande ögon och som icke sedermera strålade i hans inbillning med en outplånlig och öfververklig realitet, det fanns öfver Stockholm ingen af dygnets och årets tider, som han icke ihågkommit i sin sång. Innan Paris erhållit sin poet, innan London fått någon verklig skald eller pittoresk novellist, blef Bellman Stockholms poetiske beskrifvare och skald. Konstnärslarfvern Movitz var på en gång musiker och artist, hans mästare likaså. Det mest musikaliska af diktande genier var på samma gång målare med en målares skälfvande uppfattning af motiv, solspel och valörer.

Låtom oss då först kasta en blick på Bell-

mans poetiska topografi. Ordet är valdt med flit för att framhäfva den utomordentliga lokalbestämdhet, som utmärker all skaldens skildringskonst. Före honom är hvarje försök till en Stockholmsbild ett intryck i största allmänhet, hos honom har hvarje stadsdel sitt utseende och lynne, hvarje gränd sin fysionomi. Baggensgatans poesi är just Baggensgatans, och det i oförglömlig och genialisk potens. Det samma gäller Stockholms omgifningar. De föregående skildrarnas Mälararkadien förbyttes i Fredmans epistlar och sånger till omisskännelig verklighet, till namngifna ställen, kring hvilka Fredmansdiktens träd ännu susa öfver våra hufvuden och skyarna ännu skifta i Bellmanssommarens rosafärg.

Hos Bellman återfinner man sålunda hela det dåtida och allt det klassiskt stockholmska af vårt eget Stockholm. Begynner man med själfva utkanterna, tyckes det som skalden redan erfarit den specifikt moderna stämningen af förstadsnaturens sorgmodiga och degraderade fattigdom. Detta är åtminstone intrycket, när man läser Fredmans beskrifning af »Stadshagen» på vägen till Drottningholm (Fredmans sång 58) och dess förtrampade gräs och af stadens afskräden sölade mark. Närmast innanför tullarna har Bellman sedan fixerat bilden från gränsen mellan stad och land, trädgården, endast genom ett plank skild från stengatan, gärna använd till servering för kroggäster med landtlig smak, en nersolkad idyll, fast icke utan behag. Man läse impromptut från Mummens värdshusträdgård Drottninggatan 108 (Fred-

mans Testamente 214), en skiss af utomordentlig saft med den pittoreska oreda af husdjur, redskap och obestämda föremål, som rococons blyertsteckningar och lavyrer älskade. Skalden dricker en vårmorgon sitt kaffe på en bänk härute, och medan lärkan kvittrar öfver hufvudet, fäster han gården på papperet: pigan Malena vid pumpen, hönsen plockande mask i de våta trädgårdslanden under klädstrecken, hunden morrande i kojan och katten, som i solen på en staketspjäla slickar sina tassar:

> Hvad skönhet i naturen,
> hvad fetma i hvart spår.

Endast en målare får inför en sådan syn ett så lyriskt utbrott på tungan!

Fortsätter man inåt staden, finner man hos Bellman äfven den nyktraste och mest prosaiska delen af staden, malmarnas inre boningsgator, hvilkas egendomligheter endast de hängifnaste Stockholmsbarnen märka och älska. »Hvad behagas» inledes med en skildring från Malmskillnadsgatan, en bister vinterkväll med ett röfvarväder: »Klockan slog tolf, Johannes brandvakten ropade tolf slagen. Upsala-posten rullade förbi och stötte i posthornet. Luren vrålade från garfveriet. En lykttändare, som halkat ner af stegen, låg med sitt afbrutna ben i snödrifvan och jämrade sig.» Det är en snål januarinatt med snöglopp på öfre Norrmalm. Vanligen gifves Cederborgh, Uno v. Thrazenbergs fader, äran af att i vår litteratur hafva infört den realistiska lifsbilden

på prosa, äran tillkommer Bellman i stycken som denna utomordentliga inledning till »Hvad behagas». Före Strindberg hittas näppeligen en introduktion till en Stockholmsskildring, så blixtsnabbt flyttande fantasien in medias res.

Dock, verkligen hemma kände sig Bellmans poetiska människa icke på dessa jämnstrukna och rangerade gator. Förmodligen suckade han öfver dem ungefär detsamma, som han en gång i en liten vers suckat öfver Regeringsgatan: »en satan att vara grufvelig lång». Hemma var han först med lif och själ i Stockholms midt och kärna, i staden mellan broarna. Det är Bellmansdiktens hemvist, där han själf under många af sina bästa år bott lekamligen och med fantasien under hela sin lefnad, och där alla hans figurer lefde och ännu lefva. Först den dag, då de gamla historiska gatorna icke slå sina cirklar kring Stortorget, och gränderna icke längre sända mörka lönngångar genom husen med trolska kikarperspektiv mot fri luft och öppna vatten, först när detta, hvar tum af en trång och älskad värld kärleksfullt fyllande spindelnät i sten, fått vika för den räta vinkelns kalla matematik, har Bellmansvärlden fått ett dödshugg vid roten och hans gestalter blifvit husvilla. Ty de höra ihop med stenarna, husen, brinkarna och hamnarna här. Deras osynliga närvaro skänker ännu hvarje hörn af detta Stockholm musik och poesi.

Här är Kolmätaregränd och Göran Helsingegränd, i hvilka Movitz, den oförbrännelige erotikern, höll sina serenader och för nymferna veder-

vågade lemmar och skinn. Här är Gaffelgränden vid Skeppsbron med sina sjömanskrogar, där Jergen Puckel, den försvenskade tysken, på Terra Nova väckte resande landsmäns beundran med stockholmska grand seigneur- och slösarmanér. Här äro de tusende heliga orterna, på hvilka Sancte Fredman förkunnade sitt evangelium, ända till den minnesrika punkt nära Järntorget, midt emot Svea Rikes Bank, där profeten ensam, öfvergifven af sina lärjungar en sommarnatt 1768 erfarit all förnedringens bitterhet och uttryckt rusets fröjd och förtviflan i den djärfvaste dityramb något språk äger.

Allt detta låter en pilgrimstur oss än i dag utan möda återfinna, och dock är Bellmans stad inom broarna en annan än vår. Det kan icke nekas, att »Staden» särskildt under de sista tjugu åren fått en förut okänd stämning af ödslighet och melankoli. Blott man lämnar själfva pulsådrorna och går i det äldsta gatnätet kring Stortorget och brinkarna, känner man att man vandrar i en stadsdel, från hvilken blodet redan börjat försina. Handel och vandel hafva dragit sig bort från de skumma krökarna och gatukorsningarna, det är tomt i de smala gatornas kalla skymning. Själfva husen förete alla de uttryck, som kännetecknа undergången: det dystra mörker öfver svartnade murar och gröna rutor, som låter en tänka på hopbitet och hopplöst trots, den ängsliga tillslutenhet öfver väggar och fönster, som är armodets, lastens och blygselns öfver förlorad rang och försvunnet välstånd. Fattig på folk och färg, utan

ljus och ljud, så ter sig nu Stockholms äldsta del, och de monumentala portar med skulpterad heraldik öfver krönen, som här och där än öppna sig mot svarta, ödsliga ingångar, uppväcka i sin förvittrings stål en sorts svårmodig, historisk ironi.

Fullkomligt motsatt var bilden af Bellmans stad inom broarna, ännu Stockholms lefvande centrum. De förnämas och förmögnas utflyttning till malmarna hade blott begynt. Ännu stannade praktvagnar och lackerade bärstolar framför släkthusen, och lakejer med guldgaloner mediterade aristokratiskt under portalernas vapensköldar. Dock först och sist fyllde borgardömet gatorna med hem, verkstäder och butiker, lefvande efter äkta gamla stadsbegrepp tätt sammanpackade med något af en vidtutgrenad, men med tusen trådar förbunden familjs förtrolighet. Det smutsiga linnet tvättades ihop på klappbryggorna, och tjänsteflickorna satte hushållens tragikomedier i cirkulation, medan de vid pumpen fyllde sina ämbar. Allt hvad Stockholm under seklers lopp frambragt af tradition, kuriösa seder och bruk, ordningar och talesätt lefde kvar här i vinklarna och prången. De smala gränderna och gatorna, varma på vintern, svala på sommaren, hade innanrums väsen. Människorna voro här icke blott förbigående utan hemmastadda. En brokig rikedom af skyltar, bomärken och emblemer ökade intrycket af bebodd-het. Hökarens borste och bagarens förgyllda kringla äro de sista och vördnadsvärda spåren af denna gatans bildskrift, och dömda till förgängelsen äfven de. Ensamt apoteken hafva kvar privi-

legiet att visa en smula fantasi. Hvarför? Emedan det de saluhålla också framför allt verkar på inbillningen? Den tiden hade alla yrken och skrån sina attribut: fältskären sitt kopparbäcken, tenngjutaren sin välkomma, repslagaren sin blårtott, att icke tala om allt, som glänste och skimrade inom de oräkneliga källrarnas löfslingor, solar och planeter, änglar, djäflar och fabeldjur, fjärran städer och förgyllda frukter. Men till detta borgarstädernas gammalgermanska bildspråk med stämningen af illustreradt barn-a-b-c lade tiden, den färglustiga rococon, sin sydländska brokighet. Äfven i Bellmansvärlden skifta dräkterna i alla regnbågens färger. Hvarje nymf har minst rosenröda kjolar och strumpor himmelsblå. Bellman tröttnar icke att tala om hvita klackar och röda snören, om guldbroderade sidenskört och foder, som skiner violett, om spetsar och plymager. Det är verkligen, som om en sagans fé plötsligt tömt öfver den nordiskt allvarliga och lutherska staden med dess karga mörker sitt ymnighetshorn af

bjäfs och grannlåt och flärd.

Detta är Bellmansvärldens stad, begränsad af Slottsbacken och Storkyrkobrinken mot norr och omfluten af Saltsjön och Mälaren, med Storkyrkan och Tyska kyrkan, S:t Niclas och S:t Gertrud, till samlingspunkter.

Niclas' torn som röda gulle
blänker i den mörka natt,

heter det. Så spanar seglaren i natten efter sitt sjömärke, och Fredman och hans vänner, rankiga

skepp på böljan, lotsa mot någon af de trygga hamnarna: strupåldermannen Fuhrmans storkällare i Wattrangska huset, där profeten har sin seralj och det rhenska vinet lyser som solsken i glasen; den stränga vestalen Mor Maja på »Förgyllda Bägaren» vid Stortorget; eller hvarför icke »Druf-van», som varit i släkten och hållits af Martin Bellmans änka?

Det är staden, som i Bellmansdikten ses i alla väder och belysningar. Skildringarna äro sällan eller aldrig utförda, men de korta antydningarna gjorda med en målarinstinkt, som åtminstone för Stockholmsbarnet på ett ögonblick frammanar bilden, stämningen, ögonblickets meteorologiska och koloristiska förhållanden. Det är den ljufva stockholmska sommargryningen, stigande ned öfver Södra bergen, sedd från Järntorgets rännsten af den morgonfrusne Fredmans svidande, men outsläckligt lifstörstiga ögon:

Ingen i staden klädd.
Stjärnan af morgonrodnan liksom kufvas
ned i molnens bädd.
Solstrålar strimma,
kyrktornen glimma.
Luften blir så ljum.

Eller en morgonstämning från Skeppsbron i en enda notis' förkortning och dock omisskännelig:

Så tidigt att besökaren såg
hur, under det luften blef kulen och hög,
fiskmåsen kring masterna flög.

Hur litet, och dock, hvem känner ej igen den gråtindrande dagsljusningen från denna blåsiga morgon 1780?

Men högst älskar Fredman dock aftonen. Hvad vill han med dagen, då det arbetas och äflas, då verkligheten träder fram i ljuset, nykter, pockande och skarp? När skymningen faller öfver Stockholm med sitt ljusdunkel och sin overklighet, när mörkret blåser in från Östersjön med drifvande moln och skälfvande stjärnor, när gatornas dunkel, nyckfullt brutet af lyktornas fladderskimmer, faller fantastiskt kring brokigt klädda nymfer och Bacchibröder, då går ett sus af lifslust genom hans kropp. Då slår hans timme. Balen börjar. Världsbedårningens dröm kysser med vinet hans läppar. Natten öppnar sig för hans famn, rik och stor som hela den stad, med hvilken hvar stund af hans existens är sammanknuten, »lång som från norr till söder».

> Stjärnorna blänka och slockna och dö,
> mörker omringar båd' klippa och sjö.
> Nu blir jag kärlig.

Det är Fredmans stämning vid nattens inbrott, midt ibland balens larm, flickskratt och flöjter. Men i pauserna mellan danserna, då instrumentens plötsliga tystnad gör hjärtat längtande och tomt, ser han ut på staden med den heta pannan tryckt mot den immade källarrutan.

> Skyarna tjockna,
> stjärnorna slockna,

stämmorna tystna, som örat uppfyllt.
Staden i dimma,
tornena glimma,
månen försilfrar hvad solen förgyllt.

Detta är sedt inifrån det inre af Österlånggatans tvärgränder, medan måndimman efter en stormig septemberdag från Skeppsbron sveper Stockholm. Eller se här en annan månskensbild, tagen från en bättre utsiktspunkt, från Lokattens källare vid Stadsgården. Målningen gifver en månskensnatt vid en stads stränder med Aart van der Neers sensuella glans och poesi:

Klang, mina flickor! Se skyarna glimma.
Stjärnorna försilfra båd' vatten och land.
Månen i molnet sin gullgula dimma
kastar öfver klappträn och såar vid strand.
Lokatten lyser med tassar och klor.
Skylten på stången den knarkar och hviner,
och gullgramanen uppå krögarmor
glittrar kring mössan och skiner!

Det är staden inom broarna från gryning till gryning, men slutligen förekommer också i Bellmanspoesien »Söder». Intet under. Själf var ju skalden född i Maria och hade som stockholmsk rännstensunge sprungit i alla Söders backar ända bort till Tantobommen, där den sannolikt tidigaste af epistlarna spelar och Fredman sålunda för första gången lät rusets högre filosofi kasta sin guldstråle öfver krogens »fulla kärl och ledsna lif», och i annan riktning ända till Hornskroken, där Fröman dödgräfvaren, som yrket tydligen gjorde tolerant, i Bensvarfvarträdgården (namnet blir i sam-

band med värdens yrke rätt dämoniskt) »trakterade» ett sällskap, mot hvilket Bellmans vanliga är aristokrati. Häruppe hade Bellman också i sin ungdom sett och hört talas om en hel grotesk rad af sina blifvande personnager. Icke blott Ullas medgörlige make, Nordström, som kanske varit hans egen skoltids lekkamrat, men själfve den majestätiske Mollberg. I Bellmans gossår hörde han ännu till stadsdelens beati possidentes, ägande n:r 13 Hornsgatan, och äfven i Bellmans dikter har han sitt stamhåll på Söder, och anlitas häruppe, där fabrikörens gloria ännu ihågkommes, som marskalk vid bjudningar och begrafningar tack vare en i alla skiften oförminskad grandezza.

Det är sålunda icke underligt, att »Söder» också förekommer i Bellmans dikt och det i alla riktningar. Skalden talar om Skinnarvikens

kojor och kastell,
branta berg och diken,

lika väl som om utkanternas af kraxande kråkor gästade »tobakslador, trädgårdar och fält». Han nämner med barndomsminnenas lekfulla tillgifvenhet tusende olika lokaliteter här ända till Zinkensdamm och skarprättarstugan vid Årstaviken, »helt grå, nerfallen och ful». Klingar icke i de sista orden som en aning om den brottets romantik, som sedermera blir Stockholms liksom alla hufvudstäders skildrare kär?

Men de viktigaste, mest utförda och nya bland Bellmans bilder från Söder äro ett par kyrkogårdsstämningar, framför allt den femtiofjärde epistelns

underbara elegi från Katarina, den mest poetiska af Stockholms alla poetiska kyrkogårdar. Hur karaktäristiska för Stockholm äro icke också dessa kyrkogårdar! Jag vet ingen stad, där de döda fått bo så midt bland de lefvandes hus och vägar, så förtroligt nära dagens färdsel, att de slocknade rösterna liksom än kunna nå in i leken, bullret och striden. Alltid allvarliga, men aldrig högtidliga drömma de i sin klockklang med ekot från en aldrig helt förstummad koral i de gamla trädens sus. Före Bellman hade skalderna i grafföljena på deras gångar blott hittat förnumstiga eller uppbyggliga betraktelser, så som till exempel Triewald gjorde det en oktoberdag 1710. Bellmans för alla intryck skälfvande själ, i hvilkens botten förgängelsens klocka alltid ringde, kände med hela sin varelse den vällustigt sorgsna poesien öfver dessa »bleka fält», dödens ironi mot grifternas ståndsskillnad och de »gyllene galler, där förnäma skuggor sammanbo», det klara höstvemodet öfver det hela.

Aldrig en Iris på dessa bleka fält
minsta blomma plockat
till vällukt i sin herdes tält,
och dessa löfträn vid dagens ljusa rand
aldrig fågeln lockat
till Floras fest från Mälarns strand,
aldrig hördes lärkan nånsin spela
för att turturdufvans kval fördela,
som i ro
midt bland dödens pilar byggt sitt bo.

Hvilken förunderlig strof, där idyllen liksom slutar i tonfallet från en psalm.

Sådant är Bellmans Stockholm. Tvenne ting är det han där aldrig förgäter, bruset af vattnet kring dess öar och stränder, sorlet af vindarna, som ständigt växla i dess luft. Bruset af böljorna hör skalden i de djupaste af stadens gränder.

Böljan susar i Norrström

heter det uttryckligen i interiören från Kolmätaregränden, där man skall hafva fin hörsel för att uppfatta detta. Men bruset från Norrström låg som ett ständigt ackompanjemang i Bellmans själ. Detsamma gäller vindarna. Hur ofta säges det icke i Fredmansdikten, att det »rister i fönsterna» eller att de »darra på hakarna». Det är Aeolus, som stormar utifrån den kalla, gröna Östersjön, det är Zefiren, som fläktar inifrån Mälarens parker och trädgårdar, och med deras vindkast skifta dagrarna öfver staden och stämningarna i dess bebyggares sinnen. Som man hos somliga holländska interiörmålare inne i rummen ser reflexerna af atmosfärens spel, dagern, som flyter igenom rutorna, solfläckarna på väggen, ljusets melankoliska slocknande under taklisten, allt så tydligt, att man förstår, hvilket väder som råder utanför, om sol- eller regnhimmel hvälfver sig öfver torgen och kanalerna, känner man äfven hos Bellman tack vare summariska, men alltid uttrycksfulla antydningar väderleken och stämningen också utanför källrarnas bommade rutor, balsalarna och nymfernas väl tillåsta små kammare. Ofta faller därute det gulaktiga, stockholmska höstregnet eller lyser den uppsvenska vintern med sin bisterhet

och gör oss hemtrefnaden dubbelt kännbar och nöjets världsförgätenhet dubbelt ljuf. Under den stora musikfesten på »Tre Byttor» regnar och skvalar det utanför, och när Movitz trakterar violin för skönheten med floret och det vackra namnet »För Ku» af finsker släkt hos Bäckmanskan, blänker januarimånskenet och slädtrafvarnas skor blixtra mot isgatan. När Fredman-tänkaren från de gungande balsalarna ser ut mot natten, strålar aftonstjärnan, Venusstjärnan, som ett kärleksbloss på den djupblå himmelen, men när Ulla själf vaknar i krögarens lönkammare, där hon dolt sig för spinnhusknektarna, dygdens svekfulla handtlangare, lyser regnbågen, fridstecknet, genom en »glittrande sommarskur». Hvar situation har sin årstids, sitt timslags stämning, figurerna sin alltid böljande atmosfär, och in i husen strömma solsken och skymning, gjutande det evigt lefvande och skiftande luftspelets poesi öfver sölade lokaliteter och anleten.

Dock, en bredare plats, en mer medveten roll får naturen, när Bellman i sin diktning lämnar staden och uppsöker dess omgifningar. Han gör det så ofta han kan och visar redan härigenom sitt natursinnes längtan och innerlighet. Själf är sångaren glad när han får komma utanför tullarna, och denna smak för landet kring Stockholm, den växer hos honom med åren. När den dionysiske diktaren började åldras, och hans själ i stället för att som en guds sväfva öfver sin värld, själf smakat dess drägg och rönt spåren af dess förnedring, blef idyllen hans sista tillflykt. När Bellmansdikten

började mista den heta lifstörsten och intresset för människorna och deras upptåg, vände den sig till naturens svala källa, och pastoralen öfverflyttad till svensk jord blef dess älsklingsform. Från 1780-talet stamma Bellmans underbaraste naturdikter.

Skaldens gestalter hafva fått naturkärleken i arf. Också de söka sig gärna ut från stadens hank och stör. Deras regentinna, Ulla, är icke förgäfves född i ett af Stockholms utvärdshus — Blå Kanin,

där Mälarens bölja ler
och asp och lönn vid sjön sin gröna skugga ger.

En och en af sina favoriter tar hon med sig på utflykter utom Stockholms tullar, eller hon inskeppar sig med gemål och hela sitt hof till Djurgården eller Essingen. Tallösa voro också de täcka och landtliga små värdshus, som lockade ut till omgifningarna. Bellman gör en gång en liten homerisk uppräkning på några bland dem. Blotta namnen dofta gräs och idyll — på södra sidan »Midsommarstången, Pumpan, Gröna Jägarn, Stabraket, Jungfrudansen, Fingerborrn, Lustigkulla, Gröndal och Fogelsången», på norra sidan »Norrbacka, Solbaddet, Pullan, Finnstugan, Gungan och Silfverdalen». Hvilken mängd af låga små stugor med löfsirade källarsalar och granrisadt förstugolf inbäddade i hagtornsbuskager och blomsterrabatter med lejongap, tulpaner och riddarsporre! Det doftar smultron genom de låga rummen. Men i köket steks på spiseln den »sprittande rudan» eller

»ljustras kräftan röd ur kastrullen». Här blir den spotska Ulla vek om hjärtat och delar gifmildt till höger och vänster sina gracer, här slår Fredmans heta puls stillare och berusningens präst blir naturens dyrkare, här spelar, kväder och målar Movitz, kretsens grånade universalsnille, och får fritt lopp för sin gråtmilda entusiasm. Här blifva dessa människor rörda, yra och barnsliga, som stadsbor plötsligt försatta i fri luft och på grönbete, sälla och oblyga som nymfer och fauner, hvilka i Pans rike dubbelt villigt följa driftlifvet i sin natur.

Fredman når under dessa utflykter ända till Telje och Mariefred, Movitz till Torshälla, där han utför sitt mästerverk, knästycket af madam Bergström. Dock detta bildar undantag. Stockholms närmaste omgifning är skådebanan för dessa Bellmanska naturidyller. Det är dess lönligaste och innersta behag han upptäckt och sjungit in i våra hjärtan. Först och främst är han Djurgårdens skald, Djurgården, som för Stockholm borde hafva samma betydelse som Boulognerskogen för Paris och Villaparkerna för Rom, Djurgården, som ännu, fast vandaliserad af nutida plumphet och spekulation, i hvar orörd, mjukt stigande kulle och hvar skuggig gammal lund bevarar Stockholmsnaturens mest intima lynne. Bellman skrifver gärna »then konungsliga Djurgården» och förkunnar, att den äges af kärleksguden och en kung (den oerotiske Gustaf III). Södra Djurgården, om hvilken här är fråga, hade sålunda redan börjat antaga parkens karaktär, men också blott börjat. Den var långt mera åt sig själf lämnad natur än nu — själfva

det följdriktiga omskapandet till en park genomkorsad af vägar skedde under 1800-talets första decennier. Strandpartiet från Valdemarsudde till och med Manilla blef först draget under kulturen, i det utländska ministrar och svenska penningemän här anlade små sommarställen och därvid ordnade terrängen. Men hur fri trakten eljes tedde sig, syns af skildringarna i Gjörwells bref, skrifna af tidens outtröttligaste pastorala Djurgårdsbeundrare. Verkliga skogshöjder och landtlig ängsmark växlade här på Valdemarsöns begränsade, men med behagfull rytm ständigt stigande och sjunkande terräng. Men om detta intagande landskap strax utanför Stockholms portar bevarar Bellmansdikten knappast en hågkomst. Den håller sig inom den del af Djurgården, som var folkförlustelsens, menige mans, söndagsförnöjelsens, slätten och hassel- och ekbackarna rundt ikring; en liten värld af trädgårdar, värdshus med gröna svalar, dansställen och sjömanskrogar, i hvilken Gröna Lund och det sedermera en gång så förnämliga Blå Porten utgjorde hufvudkvarteren. Det är också färderna till denna folkliga lustpark, som skildras i de båda så olika reseepistlarna n:r 25 och n:r 33. »Blåsen nu alla», där Ullas öfverfart målas som en mytologisk apoteos med tritoner, delfiner och nereider rundt kring båten i Norrströms kyliga böljor, och dess realistiska motbild, där det dåtida brokiga skeppsbrolifvet vid roddartrappan skildras med dramatisk åskådlighet och Stockholms stad ses som från en gungande roddbåt i en solig sommardags skälfvande vattenspegling. Af själfva Djurgårds-

lifvet äga vi en följd taflor, utförda af Bellmans samtida och vän, Hallman, i hans »Djurgårdsbalett» Casper och Dorothea, sannolikt af en oförfalskad trovärdhet i sin grofkorniga naturalism. Bellmans skildringar gå sannerligen heller icke ur vägen för det drastiska: slagsmål på Gröna Lund under bondmålningarna med alla fridens profeter, slagsmål på Blå Porten. Båtsmännen, som här äro herrar på täppan, taga flinkt till knifven, och deras sköna hafva icke Ullas elegans, utan äro »svarta som spjäll». Men trots allt lyser öfver detta vilda tummel ett strålsken af den poetiska fantasmagoriens skimmer. Bellmans Djurgård genljuder af valdthorn och oboë, skogsidyllens instrument, nymfernas rosenröda strumpor och hvita klackar lysa i ängsbackarna. Och rundt om larmet, kapriolerna och folkvimlets uppträden lefver Djurgårdslandskapet som en mera anad och hörd än tydligt urskild bakgrund:

Hurra, kamrater! Allt andas i fröjd,
djuphet och höjd,
göken och tuppen och löjan vid strand,
myran i sand.
Likaså vi,
spela ni,
spela oboister, gunga tak och golf!

Den enda verkliga naturstämning från Djurgården, som Bellman gifvit gestalt, är emellertid icke härifrån, utan från norra sidan, episteln från Fiskartorpet, där han till den underbaraste musika-

liska lyrik öfversatt Stockholmsnaturens försommarfägring:

Duggande skyar de solen bebåda,

heter det, och detta soliga sommarregn tycks med oförgänglig friskhet och tindrande droppar falla i denna dikt, som formligt doftar vått gräs. Men hela Fiskartorpet är än i dag en lefvande Bellmanstafla, en af de få, tiden skonat. Stiger du själf en sådan dag uppför dess backe förbi Karl XI:s lustiga fiskarstuga med sitt invuxna träd och ser den gamla trädgårdens förfallna terrassverk, gräsmattor och gammaldags präliga blomster, saktar du rösten och stegen. Tyst! Ulla ligger än i fönstret i solhatt och nättelduk, andas i djupa drag luften och ser mot sommarregnet öfver vägarna. Och bakom henne skymtar en skugga, skalden själf på sitt lifs middagshöjd denna sommardag, med sin sång så ren och regnbågsskiftande som vattendropparna därute på de gröna bladen.

Från Fiskartorpet och Husarviken är det icke långt till Brunnsviken, hvilkens »vattrade våg» skalden höll särskildt kär. Ett stycke utanför Kattrumpstullen (Roslagstull) låg i en pittoresk skogssänka »Första Torpet», där Ulla »af Mollberg buden till gäst» en klar septembersöndag höll kräftkalas och Bellman själf hört Danderyds klockor »pingla» i munter dur, samma klockor, som i den nästa stora Stockholmsdiktarens ungdomsverk — Love Almqvists »Amorina» — skulle ljuda så doft och sorgbundet. Vid Brunnsviken låg också Gustaf III:s Haga, i hvars nu af öfvergifvenhetens vemod fyllda

park man aldrig glömmer Bellman. »Fjäriln vingad syns på Haga» är den svenska rococons, Stockholmsnaturens »Frühlings Erwachen». Förvårens så länge väntade och därför dubbelt högtidliga lifsuppvaknande i en af vinterfrosten ännu domnad natur fyller underbart den lilla dikten, hvilkens inledningsstrof berör som smekningen af den första varma majdagens anda. Haga var Gustaf III:s älsklingsplats, och den milde monarken är icke förgäten i denna Hagas vårsång, lika litet som i den mindre kända lilla vintervisan från samma park i divertissementet »Dramatiska Sammankomsten», spelad på Haga slott 1790.

Sig molnen nu sammandraga,
tungt, tungt, tungt bortskymma Haga.
Re'n stjärnorna glimma så svaga,
och skogen mörknar och flyr,
i luften stormar och yr.
O kung, din hvila så dyr,
gack gladt din hvila att taga:
lugnt, lugnt, lugnt hvila på Haga!
Se'n när sig skyarna daga
ditt folk med mildhet du styr.

Det är Hagas vinter. Borta äro zefirerna, som eldade till vårens yra, borta najaderna, som i Brunnsviken höjde sina gyllene horn. Vinterkvällningen med tunga, nattliga moln har kommit för både konungen och skalden. Dessa två Hagadikter kunna stå som prolog och epilog till den gustavianska tiden.

Vid sidan af den veka parknaturen kring Brunnsviken spelar hos Bellman Mälarlandskapet den största rollen. Trenne af de yppersta epist-

larna skildra också utfärder till dess stränder. Främst står den som en vaggvisa allbekanta n:o 48, hemresan från Essingen (Hessingen skrifver skalden på roslagska):

Solen glimmar blank och trind,
vattnet likt en spegel!
Småningom uppblåser vind
i de fallna segel.

Fyra rader mer oskiljaktiga från bilden af en klar uppsvensk högsommarmorgon finnas icke. Ulla har med sina herrar varit på en nattlig fisketur och återvänder i den blanka ännu af gryningsvinden ej krusade stillheten till Stockholm. Rundt om deras fiskarbåt gå skutor med hö och kreatur och snipor med grönsaker, mjölksåar, bärkorgar och lamm som bräka. Mälardalens hela fruktsamhet föres i gryningen frisk och doftande till de sofvande stadsbornas torg. Strålande te sig Mälarens landtliga stränder. En i sin improvisatoriska enkelhet målande strof samlar hela landskapstaflan:

Kon i vassen skylt sin kropp,
snärd i våta tågen.
Bruna oxen kastar opp
himmelsblåa vågen.
Ängen står i härlighet.
Kalfven dansar, yr och fet.
Hästen tumlar, stolt och het.
Svinet går i rågen.

Sakta glider båten mot Stockholms inlopp och man ser staden höja sig öfver Riddarfjärden, be-

lyst af morgonrodnaden, med sina kyrktorns »höns och tuppar» glimmande i solen.

De andra tvenne Mälarepistlarna äro de båda månskensstyckena från »Klubben» på södra Mälarlandet, en vrå af världen synnerligen välbekant för Bellman, i det denna fader Höks lilla »flaskfodergård» lydde under Hägersten, tillhörigt skaldens svåger, Arrhén von Kapfelmann. Det ena framställer ett litet fridsamt, vemodigt vackert sjöstycke med augustimånsken, silfverglans öfver stillnad bölja och ett strandpartis måleriska spel af båtar och bryggor mot det skimrande vattnet. Bilden är sedd från Ullas just i den månlysta hamnen inlöpande löfskuta. Motstycket gifver däremot ett kallt vintermånsken, iakttaget från Klubbens källarsal. Fredman måste uppmana det af kortspelet upptagna sällskapet att se ut:

> Men mitt herrskap, titta ut,
> öppna fönstret en minut.
> Vinterns skärpa tycks bortrinna.

Stjärnorna tindra i den månblå himmelen. Härinifrån det heta rummet känns det ett ögonblick, som låge det lenväder i luften trots det klingande föret öfver Mälarens is. Men strax känns kölden, det begynner yra öfver den silfvergrå skogen och de hvita markerna. Luften blir skum och stjärnorna slockna. Månen går i moln. Det känns skönt att stänga luckorna, kasta stora knubbar i brasan och hälla glasen fulla med starkt vin. Skildringen besitter en otrolig sanning och uttrycksfullhet.

Men Bellman har besjungit flera andra af Mälarens vackraste punkter i Stockholms närhet. Längst bort är det Drottningholm, som ett drottningkväde på Magdalenadagen låter stiga upp för ögat i fullaste sommar.

> Skyn är mörkblå, hög och klar.
> Böljan glittrar, västan susar,
> blomman rodnar frisk och sval.
> Trädet skuggrikt sig utsträcker
> och med glesa löf betäcker
> göken, som i toppen gal.

Så minns man högsommaren kring Tessins hvita slott och i Lofö̈ns skogar. Andra dikter föra oss i stället till Stockholms omedelbara gräns, till Sabbatsberg, vid hvilkets hälsobrunn Bellman på äldre dar var kroggäst, men en dålig sådan, som föredrog malagan framför »det tråniga pyrmontervattnet», och till Heleneberg, hans väninnas, fru Qviding, vackra sommarställe, hvarest skalden diktat flera af sina senare af höstligt stilla vemod och åldrad siratlig herdeton präglade naturbilder.

Lägger man till dessa dikter från Djurgården, Brunnsviken och Mälaren ett par stämningar från Hammarbysjö, har man anfört det väsentligaste af Bellmans naturpoesi. Gemensamt för alla dessa målningar är insjökaraktären, det idylliska. Det är parken snarare än skogen, trädgården snarare än ängen, insjön snarare än det öppna vattnet, som motsvarar Bellmans naturideal. Icke en enda gång synes han hafva förirrat sig utåt Saltsjön, och dess skärgård var för honom en sluten bok. Hans natur skall alltid bära spåret af människors

hand, och den fristad han söker i naturen är aldrig enstöringens eller eremitens, utan alltid njutningsdrömmarens, som letar ett paradis, där band och brådska äro borta, där drufsaften icke har drägg på bottnen, kärleken ingen bäska och själfva tidsflödet flyter utan att ängsla. Men just denna längtan har alltid och allestädes varit pastoralens psykologiska utgångspunkt, och Bellmans naturpoesi hör också till pastoralen. Det finns dikter af hans hand, där detta är omisskänneligt och framträder rent konventionellt. Fredmans »aftonkväde» lämnar kanske det bästa exemplet på Bellmans stil, när han vill täfla med Creutz och den akademiskt deskriptiva naturdikten.

Träd fram, du nattens Gud, att solens låga dämpa!
Bjud stjärnan på din sky mot aftonrodnan kämpa!
Gör ljumma böljan kall!

Det är så grant och förnämt med svassande invokationer och retoriska antiteser, att det icke ens behöfde stamma från Bellman. Man kan knappast värja sig för tanken, att skalden har skälmen bakom örat, när han rör sig med denna stora apparat med de många pastorala och mytologiska namnen, och denna misstanke blir till visshet i slutstrofen:

Arakne, fäll din nål och låt din ränning stanna.
Kan du ditt ömma bröst mot lutans våld bemanna?
Nej, lyssna vid hans slag!
Vulkan, lägg släggan ner, håll handen för din panna!
Men nu .... nu somnar jag.

I en hel rad andra poem ansluter sig Bellman emellertid direkt till 1700-talets eklogdiktning, och nästan alltid, äfven i hans mest omedelbara friluftsmålningar, finns en återstod af herdediktens stilisering kvar, ett litet grand af arkadisk etikett med sin behagfullhet.

Men hemligheten med Bellmans storhet såsom naturskildrare ligger just däri, att han väl berördes af, men aldrig dukade under för den samtida naturdiktens båda moderiktningar, den pastorala och den systematiskt beskrifvande. Hans genialiskt friska och kraftfulla verklighetssinne hindrade hans diktning från att stanna inom en herdevärld, som genom sin gratiösa förkonstling och sin flärdfulla maskerad aldrig kunde nå längre än till halfsanning. Hans temperaments oändligt rörliga och lyriska ursprunglighet höll honom å andra sidan fjärran ifrån den inventarielika och omständligt deklamatoriska naturmålningen ur Thomsons skola, en skildringsart i viss mån befryndad med den moderna naturalismens fotografiska och liksom den — fastän en dylik synpunkt mig veterligt icke framhäfts — en poetisk tillämpning af vetenskap, en litterär genklang af 1700-talets deskriptiva naturkunnighet. Midt i sitt intellektuella och minst af allt naiva århundrade såg Bellman på världen naivt och konkret som i ursprungliga tidsåldrar, då verkligheten speglar sig i sinnena direkt och åskådligt. Denna natursyn öfversatte han i sin dikt med en snillrik improvisators impressionism. Det var en enastående diktens variant af det gamla: han kom, han såg,

han segrade, en blixtsnabb lyrisk afspegling af ögonblicket.

Genom hvilka instinktens och konstens medel detta ernåtts, torde redan de få ofvan anförda exemplen lära. I korthet kan man säga, att detta åstadkommits på precis samma vis som all annan konstnärlig impressionism: genom att framställa alla bilder som handling och rörelse. Det råder i Bellmans naturdikt ett ständigt præsens historicum. Men detta är icke ett beräknadt eller mekaniskt litterärt konstgrepp. Bellman lefver och andas i nuet, hans dikt står under ögonblickets tecken, och hvarje annat tempo än præsens skulle här vara onaturligt. Men liffullheten ligger ingalunda blott i tempot utan i den ständiga rörelse, den växling af handlingar, som utmärker hans skildring. Genom följden af hvarandra med verklighetens otvungna logik aflösande moment är det bilden liksom för våra ögon blir till, och landskapet växer upp ur marken med suset af vågor och träd, insekternas sorl, djurens läten och människornas röster. Staffage i den dåliga betydelsen af godtyckligt insatta figurer finns icke i Bellmansdikten. Fåglarna i hans buskar, människorna på hans gator, de bönder och yrkesmän, som förekomma i hans landskap hafva en bärande betydelse för skildringen, gifva taflorna deras åskådlighet, stämning och perspektiv.

Detta handlingens, rörelsens lif har Bellman också öfverflyttat till det atmosfäriska. Studerar man hans meteorologi, finner man, att det han särskildt älskar att måla är förändringarna och

väderskiftena, det dramatiska i naturen, solens arbete vid gryningen och dess strålars ljuskamp, mörkrets inbrott med det så ofta återkommande talet om luften eller skyarna som »tjockna», stjärnornas första gnistrande i kvällen eller deras slocknande för dagningen. I anmärkningsvärdt många och synnerligen framstående af hans dikter förekomma åskvädrets häftiga scen- och belysningsväxlingar eller den trolska, äktsvenska brytningen mellan regnväder och sol, som i »Ulla min Ulla» eller »Opp, Amaryllis» med sin regnnatts svalka och sin regnbåge i morgonsolen. Den präktiga 55:te episteln från Faggens kägelspel vid Hammarbysjö gifver det slående exemplet på detta lyriskt växlande naturspel, som Bellman med sitt mellan alla känslors poler evigt oscillerande lynne älskade. Det är först en varm solnedgång, men det blixtrar från fjärran ur de simmande molnen. Men så stiger ändock månen upp och börjar glimma. Sommarkvällstämningen får en suck af elegi, en suck af ömhet och erotik. Näktergalen (som flera gånger af Bellman nämns i Stockholms omgifningar) sjunger ut »sitt kval och gny». Så draga skyarna sig samman till ett slagregn, men medan det ännu faller stålblanka blixtar mot den upprörda sjön, stiger regnbågen fram och lofvar frid och klarhet. Det behöfver knappt påpekas, hur impressionistiskt allt detta är och hur lefvande denna kväll hos Faggens 1770 därigenom förefaller. Det är som man själf varit med bland kägelspelarna och mellan kasten med klotet

följt denna stockholmska sommarnatts väderleksscenerі.

På samma vis är det med vinden i Bellmans natur. Där härskar aldrig någon död stillhet. Ofta talas det om storm och blåst, som naturligt är i en sjöstad och dess omgifning, men mest råder den luftens lätta dallring och rörelse, som Bellman uttrycker med sin älsklingsterm »vinden spelar». Det är den ljusa sommarvind af lust och trånad, som aldrig domnade i hans själ och aldrig domnar i Fredmans sång. Den finns i all hans naturlyrik och berör som den stockholmska naturens egen svala andhämtning.

»Dörrarna öppnas af vädren med våda,» heter det. Gifver någonting bättre svensk sommar än detta dörrarnas plötsliga öppnande för ett doftande vinddrag? Men det är icke bara dörrarna, det är också våra hjärtan, som så oförmärkt och oförklarligt öppnas för den uppsvenska naturens spel af ljus och toner.

Så skildrar Bellman Stockholm och dess omgifning. Andra hafva efter honom gjort det med mer vidtomfattande eller lidelsfullt djup naturkänsla, mer medveten och systematisk konst. Ingen har öfverträffat honom. Ingen kan ens jämföras med honom. Där han om en gränd i staden, en förvuxen trädgård på malmarna, ett hörn af Djurgården, en afton vid Brunnsviken, en sommargryning öfver Mälaren sagt sitt ord, sitt lefvande verb och sitt målande adjektiv, kan ingen senare poesi undanträng hans. Med upptäckarens rätt har han gifvit sin fosterstad, sitt sångarlifs värld,

den poetiska namngifningen. Hvar än på jordklotet man nämner eller hör nämnas de stockholmska platsernas och lokaliteternas namn, förnimmer ett äkta barn af staden mellan Saltsjön och Mälaren ett inre sus, som är Bellmanssångens, och ser öfver minnets och fantasiens bilder falla en stråle på en gång klar och magisk, verklig och overklig, Bellmansdagern, djupt olik Rembrandtsdagern, men trolsk och omisskännelig som den.

III.

Den, som vill gifva en historisk framställning af Stockholm och Stockholmsnaturen i den svenska diktens belysning, kan utan att försumma något nämnvärdt taga ett steg från 1700-talets största litterära Stockholmsbarn till 1800-talets, från Bellman till Almqvist. Hvad som dem emellan ligger, kan i korthet betecknas med ordet romantiken. Det är den svenska romantikens stora utvecklingsskede, men om romantikens sånggudinna gäller ju, som bekant, just det motsatta till det, som enligt en berömd självbekännelse utmärkte fru Lenngrens: den var nästan alltid borta. Bort i tid och rum, bort från hvardag och verklighet, bort från allt nuvarande, se där hennes lösen. Den kärlek till det närliggande, vanda och förtroliga, som enligt den vise Goethe är all visdoms begynnelse, ville romantikens hemlösa gudinna med sitt brinnande hjärta icke veta af. Hon var nästan alltid borta. Långt från borgarseklets, kanske också för

poesi föga lockande Sverige sökte hennes svenska dyrkare sångens hemland. Götherna foro på sina drakskepp bort till det gamla Manhems vikingariken — de uppsökte nordens fornålder och dvaldes i dess norrsken — fosforisterna vallfärdade till Hesperien, södern och ännu längre bort till sagans kungadömen och lycksalighetens oceaniska öar. Hvad skulle denna dikt hafva att säga om Stockholm och dess natur? Barnfödd var ingen enda af den äldre romantikens skalder i hufvudstaden. Värmland och Småland hafva fostrat Götherna, Östergötland och Småland fosforisterna. Frånser man Tegnér, som i sin personlighet, i sin blixtrande kvickhet och sitt passionerade lidelselif hade så mycket, som måste elektriskt beröra just hufvudstadsmänniskor, har ingen enda af dem hvarken varit verkligt älskad eller verkligt hemmastadd i Stockholm. Detta gäller också en af dem, som då och då härmade stockholmaren, som han härmade allt annat, den »hafsige», men icke obegåfvade Carl Fredrik Dahlgren. I sina »Mollbergs epistlar» uppträder denna andans man som Bellmans apa. Hans skildringar af Stockholm, Haga och Djurgården hafva berömts framför allt af domare, som själfva heller icke äro stockholmare eller lefvat sig in i dess naturs hemligheter. Man kan sätta värde på denne prästmans andakt för Stockholms skald och beundra hans förmåga att i sitt lutherska hjärta placera Fredman midt emellan Petrus och Paulus (helst om han förstått att originella mästerverk aldrig böra efterliknas), men mot Bellmansdiktens

med åren allt ädlare vordna vin blir hans Mollbergspoesi punsch med sodavatten, en dryck, som bekant, icke ägnad att stå öfver natten. I Stockholmsskildringens historia kunna hans för öfrigt talangfulla imitationer saklöst förbigås.

Romantiken har således före Almqvist intet att gifva oss. Men märkvärdigt nog har knappast den begynnande realistiska prosaromanen stort mer att bjuda på i riktning af artistiskt återgifvande af Stockholm och Stockholmsnaturen. Dess grundläggare, den beskedlige och småroligе bergslagsbon och kopisten Cederborgh, hade så många år trampat hufvudstadens gatstenar som extraordinarie, dagdrifvare och källargäst, att man hade kunnat vänta åtminstone något af stockholmsk flanörstämning i hans böcker. Men det är icke fallet. Han målar långt hellre och bättre bondlandet. Hans Eldorado är prästgårdar och smärre herrgårdar med syrenhäckar, fruktträdgårdar och landtliga, lätt klädda blondiner i en eller annan för behagen och toaletten brydsam belägenhet. I »Ottar Tralling» förekommer en liten tidsbild från de ostindiska schalarnas, mameluckernas och de gröna gosskasketternas Kungsträdgård. I »Uno von Thrazenberg» ett hörn af Österlånggatan och brinkarna med sina brunnar och skvallrande tjänsteflickor — ett Bellmansmotiv med det fauniska skimret ersatt af en småmysande onkelsensualism — det är alltsammans.

Först då hufvudstadens egna barn och egen anda åter träda fram i den svenska dikten, spelar Stockholmsnaturen ånyo någon roll. Än en gång

syns här sammanhanget mellan verklighetsmåleri, politiskt frisinne och hufvudstadsväsen. Främst möter här Love Almqvist, visserligen ingalunda en Stockholmsskildrare i samma bemärkelse som Bellman, ty Almqvist är den geografiskt liksom ideologiskt vidaste af våra stora skalder och utmärkt kännare af mycket skilda svenska landsändar, men likväl en synnerligen själfull tolk af stockholmsk och specifikt uppsvensk natur.

Almqvist är född i Kungsbacken, sina barndoms- och uppväxtår tillbragte han omväxlande i staden och på sin faders landtegendom Antuna i Roslagen vid Edsviken ej långt från Rotebro. Sin mor kallar han själf »en vandrande Sonderling i alla tysta skogar». Kärleken till den svenska skogen, hvilkens mörker och solspel, skräck och stillhet fanns i hans egen själ, var sålunda ett möderne-arf. Morfadern, gubben Gjörwell, besatt den sentimentale stadsborgarens naturkänsla. Genom honom, den outtröttlige pastorale vandraren i Stockholms omgifningar, knöt en tråd Almqvist till det gustavianska Stockholm. På fädernesidan stammade han däremot visserligen på långt håll från uppländska bönder. Land och stad stredo sålunda i viss mån om herraväldet öfver hans väsen. Liksom alla drömmande barn, hvilka på landet äga sitt egentliga hem, men om höstarna med solbrända kinder och tungsint saknad resa till staden, till skola och utdaning, kände han sig ofta i hufvudstaden som en planta, ryckt ur marken och omplanterad i krukans torra jord. Men hans tankes oro och upptäcktslusta, problemtörsten och vet-

girigheten, hans intelligens' rastlösa förbränningsbehof röja åter hufvudstadsbarnet, uppammadt i dess kritiska och klara luft. Som i allt annat var Love Almqvist också i detta dubbelmänniska.

Granskar man hvad som i Almqvists verk förekommer af Stockholm och Stockholmsnaturen, gifver detta också ett märkvärdigt bevis på, hvilken afgörande roll barndomsintrycken spela i stora skalders diktverk och särskildt för lokaliseringen af deras fantasibilder. Om man först håller sig till Stockholms stad själf, visar det sig nämligen, att Stockholm för Almqvist är så godt som liktydigt med Norrmalm och framför allt den öfre delen däraf, där han själf föddes, där han bott som gosse och dit han själf brukade köra in från landet med sin fars hästar. Sannolikt är denna diktens öfverflyttning från det klassiska Stockholm inom broarna och kring stränderna till det borgerliga Norrmalm också en afspegling af en verklig förändring inom hufvudstaden, flyttande dess centrum till Drottninggatan, hvilken sedermera ända till seklets två sista decennier förblef dess pulsåder. Men den minnesgodhet, med hvilken Almqvist ständigt nämner gatorna på öfre Norrmalm och särskildt kring Kungsbacken upp emot Norrtull och ned till Oxtorget, Hötorget och Klara kyrka, samt den noggrannhet, med hvilken han skildrar vinklar och vrår af denna eljes föga poetiska del af Stockholm, vittnar om, att barndomserinringen, den stort och smått kärleksfullt gömmande berätterskan, här lagt orden i hans mun.

Det mest typiska stället finns i »Drottningens juvelsmycke». Det är en scen mot romanens slut. Den förtviflade, i staden vilsedrifna Azouras Tintomara har en sommarsöndag sökt hjälp i Klara kyrka, liksom det på ett sådant ställe skulle finnas tröst för en hednisk varelse som hon, hvarken döpt eller kyrkskrifven. »Gud är död,» tänkte hon, »men jag är en människa och måste lefva.» Hon flydde. Nu tager skildringen af Almqvists Stockholm vid.

Hon fortsatte sina steg på Clara norra gata, skar af Mäster Samuels gränd, Bryggargränd, gamla Kungsholmsbrogatan och fortfor så långt som norra kyrkogatan räckte. Det är allmänt bekant, att denna gata intet reelt slut äger; men längst i norr mot ett plank vidtager ett dike eller jättestor rännsten, på hvars ena brädd en smal stig går åt höger, vinkelrätt emot kyrkogatan. Härom-kring växa pilar. Fortfar man längre på stigen åt höger, så kommer man ända fram till den ryktbara Skvalbänken, en trädbro som går tvärs öfver Drottninggatan, och hvarunder ifrån Holländargatan vissa årstider mycket vatten rinner eller skvalar.

Se där Almqvists kanske intimaste Stockholmsbild. Den visar skogsbarnet från landet som stockholmsk rännstensunge.

Den som lyss som liten slarf
till skogens dån, får annat arf
än den, som födts vid en gata.

Almqvist hade gjort bådadera och fått arf från båda hållen. Men skildringen fortsätter.

Tintomara går vidare uppför Drottninggatan, »norra förstadens ära», kastar en blick på Barn-

huset, vidare uppför Kungsbacken, förbi det Kniggeska Spökslottet, där hon gärna velat bo, vidare förbi Stjärnkikeriet på sin grönskande, majestätiska kulle och så hela långa Norrtullsgatan fram. Allt detta går i en hast. Vandrarinnan drager först andan, djupt och fritt, när hon nått stenläggningens slut och sätter sina fötter på »ostenad grund». Är detta icke en historia om Almqvists egen själ, är det icke hans egen fantasi, denna underbara Azouras Tintomara med himlens renaste blå och nattens skräck i namnet, den androgyna varelsen, med flickans och ynglingens tjusning, smärtsam gåta för sig själf och andra, vilse och ändock dragen af stenstadens synd och oro, men först dragande andan djupt och fritt »på ostenad grund», på barndomsvägarna till Edsviken och Antuna?

Visserligen för Almqvist oss också till andra trakter af Stockholm. Han skulle icke vara den dämoniske romantiker, som han var, med sin lönliga men ofta i dagen framträdande affinitet till brottet, lasten och rysligheten, om han icke förde oss till glädjehusen i de gamla stadsbrinkarna, Smedjegårdens fängelse och Danvikens hospital, som alla förekomma och bilda världspoler redan i hans ungdomsverk, »Amorina», den första sällsamma, men äkta Almqvistska världsskapelsen. Den hvita juden, ockraren Benjamin Cohn i »Drottningens juvelsmycke», bor naturligtvis i djupet af den svarta staden vid Stortorget, sibyllan Madam Arfvedsson likaså vid Västerlånggatan, i hvilken gatas »sätt att vara» Almqvist finner något

»grått» (färgbeteckningen är enligt min uppfattning falsk, svart och blekgult vore riktigare).

Någon skildrare af detta stockholmska Stockholm var emellertid aldrig Almqvist. Aldrig har man hos honom — som beständigt hos Bellman — känslan af sjöstaden med sina hastiga vindar, sitt atmosfäriska spel och sitt vågbrus. Långt från kajer och broar håller Almqvists fantasi till på den del af Norrmalm, dit bönderna kommo med kreatur, fruktkorgar och mjölkkärror, förande in i gatorna landets doft af hö, löf och bär. Det är Hötorget, där de båda förtjusande demoisellerna M* bo, hvilkas erotiska qui pro quo på äkta rococovis inleder »Drottningens juvelsmycke». Det är Packartorget, inför hvilkets skampåle med sin svarta kopparmatte och sin riskåk en af samma romans starkaste scener försiggår, nattscenen efter skottet på maskeraden, där Anckarström tvingar Adolfine M* att leka skarprättare, strykande med sitt hvita finger på hans hals, som han stödt mot hennes mjuka knä som mot en schavott — en äkta Almqvistsk brygd af skräck och vällust. Det är Oxtorget, hvilket med sina omgifningar ypperligt tecknas i folkskriften »Ladugårdsarrendet», så man misstänker, att Almqvist själf i denna landtgård midt i Stockholm har uppsökt Granrisflickan, Anders i Vaxmyra och andra kära ansikten från barndomsnejden.

Men ännu varmare blir Almqvist, när han kommer utanför Norr- eller Roslagstull. Hela denna nejd med Brunnsviken till centrum tycks ständigt vara i hans minne. Åtminstone falla all-

tid namnen på ställen här honom i pennan, när han talar om Stockholm och dess gränsbygd. Almqvist är den siste i svensk diktning, som fångat ett eko af det gustavianska Hagas Trianons-poesi, dess stämning af historiskt öfverväxande grönska och öfvergifna minnens för sig själf förtonande musik. Han älskar Solna skog och dess grandungar öfver sandiga kullar. De små utvärdshusen i trakten, målen för ensamma vandringar och hemliga flickäfventyr, äro honom nästan Bellmanskt kära, så ofta nämner han dem. Man läse särskildt »Silkesharen på Hagalund», »kronan för Stockholms utvärdshus, gammalt, berömdt och af vidsträckt inflytelse». Stilen blir nästan en historieskrifvares. Grannställena glömmas heller icke: »Albano, Stallmästargården, Norrbacka» och flera. Brunnsvikens mjuka, löfsirade stränder hafva tydligen ännu för Almqvist, som bland så mycket annat har en nedärfd, gustaviansk åder, en särskild tjusning. Vägen här förbi Haga och Ulriksdal låter han Araminta May fara på sitt släd-parti en gnistrande, hög, stockholmsk midvinterdag. Den korta skildringen tillhör dem, i hvilka Törnrosskalden egendomligast röjer sin moderna sensibilitet. »Behagliga lundar på alla stränder omkring oss. I n g a l ö f b e s v ä r a d e ö g a t n u, men hvarenda kvist hur fin, hur bar, hur spenslig, hur glittrande af tusen små snö- och iskorn, alldeles som fullsatt med milliarder af diamanter.» Om de kursiverade orden skola betyda något, måste de uttrycka njutningen vid teckningens och formens rena tydlighet i stället för löfvets och som-

marens mångfald af färg och skapnad, njutningen af vinterns abstrakta och kristalliserande naturförklaring. Hvilken modern känsla af tänkarro, och hur ovanlig för den lidelsefulle Almqvist! Men hos honom kan man hitta allt.

Från detta bälte af stockholmsk natur kommer man till hans egen hemtrakt, Edsvikens omgifningar, Eds, Fresta, Vallentuna och Sollentuna socknar, ett landskap mellan Värtan och Mälaren, begynnande utanför Norrtull med Danderyd och Djursholm, sträckande sig uppåt Upplandsslätten till Rotebro och Odensala, men med den fasta midtpunkten vid fädernegården Antuna i Roslagen och sedan öfver Almarestäket fortsättande till sjöbrädden. Det är Love Almqvists eget sockenkungadöme, men från hvilket han som en annan Ivar Vidfamne ville eröfra världen. Det var här han vuxit upp, vandrande på skogsvägarna, drömmande, diktande, berusad af sin egen hänförelse och sin själs rikedom, men också förvillad i sin mörka och gåtfulla naturs irrgångar af frestelse och fasa. Det var här han blef skald eller »målare», som han gärna kallar det, och lärde känna den bedårande men också förstörande lusten i att låta inbillningen måla som »det roade den att måla». »Bröder och systrar, hvad hören I? Det är icke allt fågelsång. Det är äfven långa toner ur jakthorn och valdthorn, som slingra sig om granarnas kronor. Oändliga äro dessa toner i deras ankomst och bortgång, oändliga såsom två slags röster: manande ur det förgångna, anande ur kommande tider.» Det är första gången »målaren»

här i Almqvists allra första tafla — prologen till ungdomsverket »Amorina» — utropar sin diktarsuveränitet, famnande forntid och framtid. Det är en vårmorgon i skogarna kring Antuna, då jaktdrefvet brusar mellan träden. Ty sådan är naturen hos Almqvist — alltid störes dess frid af något skadeskjutet villebråds plåga, och ett spår af blod kan oftast hittas bland hans blommor. Men det var också här i barndomsriket kring Edsviken, som han lärde sitt diktarskaps enda säkra och orubbliga känsla, kärleken till den svenska jorden, med hvilkens fattigdom han, som en annan Franciscus, ingick ett mystiskt äktenskap, ett äktenskap, för hvilket hans eget verkliga med Anna Maria Lundström, bonddottern från Antuna, blott blef en vanställd symbol.

Denna trakt lefver också i en mängd af Almqvists diktningar, framförallt i älsklingsverket »Amorina». Ty i denna dikt återfinnas, såsom Almqvist själf säger i företalet, detta landskaps alla »geografiska punkter». Där lefver Edsviken (eller rättare Edsjön) den uppsvenska skogssjöns lättrörda och lyriska lif, än med sommarglitter och sländelek öfver sitt krusade vatten, än med aftonskuggor och melankoli »suckande mot lunderna vid stränderna, liksom för att yppa deras sorg för tystnaden», och speglande de »romaneska» hufvudpersonernas, Vilhelms och Henriks, korta och växlande kärlekssaga. Där ligger Danderyds prästgård — som det mästerligt heter — »i landtlig vårskönhet, och de svala vindarna flyga ned mellan lönnarna, susande fram och tillbaka öfver det röda

staketet.» Det är Danderyd, där diktens kraftigaste gestalt, teologen doktor Libius (som bekant en hopsmältning af en verklig kyrkoherde på platsen, äfven skildrad af Blanche, och Almqvists egen far) i skarp kontrast mot prästgårdsidyllen går och brygger sin ättika, sin nyktra materialisms allt hopdragande syra, en gestalt, hvilkens groteska storhet nästan har Shakespereska mått. Men främst lefver i »Amorina» skogen, den uppsvenska skogen, växlande mellan löf- och barrträd, ljusnande till hage, tätnande till grandjup, solig och dunkel, med allt sitt sus' skiftande sång och olösta mysterium. Skogen är det, som håller ihop det förvirradt rika och evigt föränderliga dramat, skogen mellan Värtan och Mälaren.

Detta landskap är det också, Almqvist skildrar i sina båda kanske yppersta folklifsberättelser — den älskvärdast anspråkslösa och reella af landtliga utopier, »Grimstahamns Nybygge», och den kyskaste af svenska brottmålshistorier från bygden, »Skällnora Kvarn». Om några svenska provinsskildringar äga den lukt af jorden, om hvilken i våra dagar så gärna talas, är det dessa. Trakten skymtar i »Drottningens juvelsmycke». Berättelsen »Målaren» lämnar slutligen en nästan topografiskt trogen framställning af Mälarnaturen med alla sina fjärdar och holmar på segelleden mellan Stockholm och Uppsala.

Härmed äro gränslinjerna dragna för den Stockholmsnatur, Almqvist håller af att skildra. Det återstår att kännetecknа själfva den egendomliga arten och färgen öfver hans naturskild-

ring. Därvid möter oss först och sist samma epitet, som Törnrosskalden använder på all natur han älskar — ordet »romantisk». I tid och otid återkommer denna beteckning, först som estetisk form hos oss införd af hans föregångare och lärare, Thorild, och man blir onekligen en smula rådvill om dess egentliga innebörd, när t. ex. icke blott Edsviken och Mälarfjärdarna vid Wenngarn förklaras »högromantiska», men det t. ex. om Solna skog heter: »Knappt gifves nära utom Stockholm någon så romantisk anblick» eller det i »Silkesharen på Hagalund» rent af i allmänhet talas om den »romantiska trakten» strax utanför Stockholm (utanför Norrtull). Tydligare får man kanske begreppets mening af ett ställe i »Amorina» — en skogsinteriör. Där heter det: »I fonden resa höga klippor sina spetsar, romantiskt omslingrade af ung björkskog, hvars hvita stammar göra ett behagligt afbrott mot de mörka, fantastiska klippväggarna.» För mina ögon uppkallar detta fullkomligt bilden af ett skogslandskap af Marcus Larson, och jag skulle mycket bedraga mig om ej Almqvists ursprungliga naturuppfattning gick i samma riktning. Hur stärks detta ej af en sådan reflexion, som i »Amorina» göres af Almqvists eget språkrör, målaren Richard (Furumo?). »Skulle jag afteckna denna skog och tillika detta moln, så skulle hvar och en beskylla mig för onatur, öfverdrift och osanning, så förskräckligt svart och bistert synes molnet.» Det är sålunda naturen i stark betoning och belysning, med teatralisk hållning, som Törnrosskalden enligt hela sin skolas lynne först äl-

skade och betraktade såsom »romantisk». Månskenet med sitt spökskimmer och ovädersnatten öfver heden äro heller icke glömda i »Amorina». Hur mycket vittnar ej blott en sådan rubrik som följande, om en litterärt fantastisk syn på naturen: »vild skog utanför Skanstull». Vi draga på munnen åt sammanställningen. Men Amorinas olycksande, Johannes, en romantisk Jack the Ripper, kunde icke sluta i annan omgifning. Medan åskan mullrar, dränker han sig med en kvinna under afrättsplatsen i en formlig damm af blod. Det är en förvildad ynglingsfantasi, men med det röda kainsmärket öfver sin inbillning, som diktat detta.

Småningom fördjupas hos Almqvist emellertid denna från början på rent yttre dekoration afsedda skildringsart. Tidigast blir han verkligt hemma i den svenska skogen. Hvem har som han skildrat furuskogens sagdunkel och skräck? Man läse de förunderliga poemen »Vargens dotter» och »Björninnan». Men lika självfullt har han återgifvit löfskogen och framför allt det specifikt uppsvenska, vi kalla hage, korsningen mellan äng och skog. På den sollysta daggvägen öfver en hages friska gräs mellan dess ljusa stammar är det vi tänka Almqvist gå i hans mest förandligade ögonblick. Törnrosskalden får då öfver sitt mörka sydländska hufvud ett sken af mystikerns och religionsstiftarens glans:

Jag vaknade och såg mig vara i en skog ... Hvilka träd? Hvilka ljuft doftande löf omkring mig? Och ett

sken emellan dem så fridfullt, så klart, så upphöjdt af själfva den svalkande skuggan rundt omkring.

Jag såg, att det var morgon. Den mildaste grönska glimmade öfver marken, men jag tyckte, att alla kvistar och stammar voro vackrare än någonsin förr.

Det är »Uppvaknandet», där Love Almqvist af den svenska hagen gör en underbar parabel om uppståndelsen.

Men hans naturåskådning fördjupades icke blott genom sådant förinnerligande af själisk romantik. Hela lifvet pågick hos honom en annan utveckling af motsatt art, af realistiskt och nyktert lynne. Så oändligt rikt var denne man utrustad, och så mycket rörde sig och växte parallellt inom honom. Hans värmländska nybyggarlif dikterades af begäret att gifva sin Rousseaulängtan uppfyllelse, att förläna sitt väsen naturens enhet. Om det misslyckades, skänkte försöket honom genom samlifvet med marken och arbetet med jorden en djupare insikt i naturens lif. Efter de åren kunde Almqvist också tala bondens språk, landtmannens tungomål. Sedan den tiden tränger det praktiska, erfarenhetsuppfattningen, fram i hans naturbilder. »Enar utvisade en fetare jordmån, stor och vacker granskog betydde god jord. Tall ger tillkänna grus och mager sandjord, björk och hassel utvisa att under är björklera, som icke heller bra tjänar till åker.» Dessa rön uppräknas i stället för yttre skildring i »Grimstahamns Nybygge». Det är odlaren, som talar. Mer och mer får hans teckning något af sockenbeskrifningens karaktär. »Kartans behag» hade denne ärkefantast förstått re-

dan som barn på Antuna, och smaken för kartritning bevarade han som man. Alla hans berättelser vimla af geografiska egennamn, som hos honom på en gång hafva en realistisk och gammaldags episk verkan, fästande historierna vid bygd och mark som lokalsägner. Under sina beständiga fotvandringar, resor och turer genom Sveriges olika landsdelar blef han småningom en jämförande natur- och folkpsykolog.

»På ställen där små fruktträdgårdar uppkommit och några löfträd tålas vid husen, hvaremot upplandsbonden eljest ses tämligen fientlig, har också ett tycke för målade bohagsting infunnit sig —» heter det i »Målaren», och dylikt finns det fullt af i hans verk. Genom denna ögats öppenhet, intresset för det nyttiga och etnografiska och en naturkärlek, som icke nöjer sig med poetisk och målerisk tolkning, men studerar mark och terräng, pekar han mot framtiden och räcker handen mot den tredje store stockholmaren, August Strindberg.

Men om han i detta hänseende lyfter sig öfver den romantik, hvilkens störste företrädare han i vårt land är, räknar han genom ett sista drag i sin naturbeskrifning släkt med långt förgångna åldrar och den svenskaste af all svenskhet. Jag tänker på hans sätt att genom ortnamnens tolkning skapa sägn och myt, nästan historia. Den poetiska leken har framalstrat de götiska sagor, han knutit till de gamla orterna i sin hemtrakt: »Sigtuna saga», »Odensala saga» och andra, begynnande med det »Sviavigamal» som skildrar, hur Odin med sina asar och asynjor for förbi Skinnarviksbergen och

lilla Essingen in i Mälaren och upp till närheten af hans eget Antuna. Men många andra ställen gifva denna fabuleringsglädje formen af halft vetenskaplig teori. I det märkliga, ironiska företalet till »Amorina» heter det:

> Hvad som ännu mer upphöjer Stockholm till en romantisk, en nästan mystisk underbarhet, är n a m n e n på de omgifvande socknarna: ljud ur en okänd forntid, äfven om för Stockholms invånare nu låtande obetydligt, emedan de hört dem så ofta, att de invuxit i tonen, men för hvarje annan europés öra klingande med en nästan a s i a t i s k m e l o d i.

Exemplen komma sedan, icke blott sanna, som Antuna för Aunistuna, Anesgård, men också fantastiska, Almare, som påminner om det indiska namnet Almora. I Sorunda, Grödinge och Hanninge finner han också A s i a t o n e r. Det är naturligtvis språkmannen i Almqvist, som här kombinerar och fantiserar, språkmannen och diktaren af Rudbecks nåde. Fädernebygden skall vara själfva den svenska mytens och kulturens vagga. Drömmarens famntag mot den tillbedda fosterjorden omspänner det yttersta han kan nå af fordom och framtid.

Från Almqvist kommer turen till en rent professionell Stockholmsskildrare, ja, själfve stamfadern för en hel ny klass af skriftställare, ägnande hufvudstaden och hufvudstadslifvet sina pennor. Det är den förste och säkert också ypperste af alla Stockholmskåsörer, Orvar Odd—Sturzen-Becker. Hans öfverlägsenhet berodde icke blott därpå, att han hade förmånen att i Sverige

införa en litteraturgren, som sedermera och snart skulle blifva olidligt uttröskad och vulgär, icke heller därpå, att han ägde ett ovanligt godt hufvud och verkligen utan möda förfogade öfver den kvickhet, som är denna litterära arts förutsättning, men som hos hans efterföljare betänkligt lyst med sin frånvaro. Orsaken till hans öfverlägsenhet, och att man än i dag med god smak läser hans dock för dagen flyktigt nedkastade pennritningar, var en annan. Orvar Odd—Sturzen-Becker var mer än den blandning af novellist och reporter, som återfinnes hos de vanliga kåsörerna. Han ägde inom sig ett stycke af en skald — och egentligen ett större stycke än både samtid och eftervärld behagat erkänna. Som från en sund, besparad skaldisk ungdom flöt dess åder ännu på hans äldre dar och kanske just då med synnerlig klarhet. I Stockholms litterära historia betecknar hans framträdande ett nytt datum.

Redan i sin egentliga förstlingsbok, den lilla löjliga berättelsen »Tre Septemberdagar i Stockholm» (1834), visar detta hufvudstadsbarn sitt lynne och sin håg att vara sin fosterstads skildrare. Historien, som är en ren obetydlighet, blir liffull genom sin Stockholmston. Hela Djurgården förekommer i den, och Sturzen-Becker och Djurgården själf äro tillräckligt Bellmanska för att dryader och kupidoner än skola kunna drifva sitt spel bland Rosendals häckar och vid den månlysta Djurgårdsbrunnskanalens strand. Ett och annat litet Djurgårdslandskap förekommer:

Månan stod klar på den högblåa himmelen och lade sina gulbleka dagrar på de dunkla nejderna. En fin dagg slog sig ur luften, och Rosendals uppfriskande blomsterstränder doftade långt ut på viken. Årslagen genljödo i den tysta aftonen mot kullarna och bergen. På afstånd hördes en gigg rulla utför strandvägen från Sirishof, och det skramlande ekot tycktes nästan uttänjas utan ända. —

Det är alls icke illa, hvarken kändt eller uttryckt, och ändock märker man att författaren visst icke gifver naturen brorslotten af sin uppmärksamhet. Den skänkes människornas barn och deras dårskaper. Det är därför i Orvar Odds tallösa Stockholmsbilder mindre af luft och solspel, mindre af landskapsmålning än man kunnat vänta. Någon gång talar han om färgtonen och stämningen, »den violetta demi-teinte», som trolskt hvilar öfver staden och dess inlopp, men vanligen får man blott genom personerna en sorts indirekt intryck af naturramen. Därför skall också här blott med några ord det Stockholm antydas, till hvilket han för oss.

Orvar Odds Stockholm och dess omkrets är för oss den liksom gammaldags öm musik och bleknade daguerreotypier med kärvänligt vemod lockande värld, i hvilken, som Heidenstam fint sagt det, »våra föräldrar lekte än som små». Stora voro den tiden däremot våra far- och morföräldrar. Se vi dem icke: män i polska kappor, blåa cylinderhattar, spännhalsdukar och smala byxor med hällor — den franska romantiken i 1800-talets oöfverträffadt vackra herrmode — och damer i sammetsmantiljer, klädningar af alpacca, högkullade hattar

och violetta klockparasoll, gnolande en liten refräng ur Isouards »De löjliga mötena». Det är Emilie Högqvists och mamsell Linds af teatralisk illusion och romantisk sång fyllda stad. Dess centrum utgöres af Drottninggatan, »denna högvälborenhetens, patschoulins, ordensbandens och kaschmirschalarnas egen utvalda gata», där först på aftnarna de »marabout-fladdrande sammetshattarna lämna rum för tjänsteflickornas behagsjukt tillknutna hufvuddukar». Norrbro är tjänstemännens och litteratörernas promenadplats. Staden inom broarna har i sitt yttre än mycket kvar af Bellmanstiden. Inom gränderna hvalfbågar hänga än de gamla fantastiska skyltarna med »stickande kolorit och kinesiskt perspektiv öfvermåttan sinnrikt imaginerade, framför allt vägvisare till Bacchi lador». Men Bellmans lustiga värld är borta, borta kärleksgudinnorna i sina rosenröda roberonder och deras tillbedjare med sina instrument, förfallna konstnärer allesammans. I stället för deras sirliga menuetter och serenader vefva nu positiven sina sentimentala opera-cavatinor. Fattigdomen och lasten bo ensamt kvar i de gamla gränderna. Den nya tiden skyndar stegen från »mullvadsgångarna». De små värdshusen hafva dragit sig till andra trakter och fått en mer borgerlig och familjär prägel. Värdshusflickan har ryckt upp en pinne på den sociala stegen, fast hon än gärna går klädd i bindmössa eller en liten kalott med ett par stora sidenbandsvingar bak. Hon heter Laura, Victorine, ja, hvarför icke Esmeralda och Indiana — Böttiger är hennes älsklingsskald. Af

omgifningarna har Haga blifvit omodernt, och blott Djurgården står än i sitt flor. Blå Porten är det förnämligaste af alla Stockholms utvärdshus, och i promenaden kring Rosendal rör sig den eleganta världen: herrskapliga landåer och enkla giggar, »rodnande huldinnor», åtföljda af sina tillbedjare, kungliga sekreterare eller hofjunkare i hvita byxor, med moln öfver pannorna och en intressant och skuldbelastad blekhet. I villorna går kärlekshandeln sin gång. De gamla vapensköldarna omförgyllas, i det — för att tala i tidens stil — grefve De la Grande Misère äktar dottern af det rika huset Money & Comp.

Om naturen talar Sturzen-Becker i alla dessa prosaskisser mycket litet. Han blott nämner någon gång den »förtjusande men enformiga Mälararkipelagen», eller gifver något litet månskensstycke à la Stäck från det »romantiska Rosendal». Större plats får naturen i hans längsta dikt, »Grefvinnan Gruffiakin», som uttryckligen kallas »Djurgårdslandskap med Figurer» och utan fråga också är en af de yppersta poetiska skildringar af Stockholms privilegierade park, som finnas. Skalden har lagt diktens händelse tillbaka till sin uppväxttid, till Carl Johans period, och den inledes med en i alla afseenden mästerlig prolog om Djurgårdsbrunn förr och nu. I de lättaste, mest spirituella stanzer på svenskt språk berättar Sturzen-Becker hur sömnigt stilla och liflöst, en skugga af sig själf, Djurgårdsbrunn blifvit.

Man ersätter med konstiga mojenger
den längst försvunna konjunkturns magi,
man gör belysning à la Tivoli,
man stökar till ett sömnigt féeri
och röda lyktor uti träden hänger;
det är likt en bedagad Aspasie,
som, mån om än att närsynt folk behaga,
tar ljusskenet till hjälp för att bedraga.

De exotiska typerna och poemets som ett intrigstyckes tilltrasslade tråd tillhöra Carl Johanstiden. Det europeiska lifvet med sina representanter från skilda land, som kosmopoliten Orvar Odd njuter af att skildra, bryter sig kuriöst mot Djurgårdsbrunns stockholmska och fredliga kanalnatur. Men landskapet är skildradt i en följd af små förtjusande bilder af en skälmsk och lätt akvarellteknik, väl passande traktens lynne och ömtåliga färgspel. Det är Rosendal:

Här har ni Rosendal med de gamla ekar,
fulla af eolsharpor och fågelsång!
Fordom en halfvild trädgård för alfers lekar,
sedan ett hof och ett Eden på en gång.

Blåögdt och täckt, som Norden är van att skapa,
Brunnsviken glänser här ur det gröna fram,
men öfver vattnet gent, sublimt som en drapa
Ladugårdsgärdet ter sig i rök och damm.

Är det icke Djurgårdssus i sådana strofers glidande lek? Eller man får samma vy i sommarmånskenets ljufva stillhet:

Och Brunnsviken ligger så spegelblank och stilla
och nejderna drömma sin sommarnattsdröm;

en fågel, en enslig blott här och där hörs drilla
från strändernas lunder så lyrisk och öm,
och månskenet breder likt dimmor utaf gull,
mens västern ännu står af rosor full.

Men Orvar Odd, resenären, mannen med det oroliga sinnet och det europeiska humöret, stänger icke in sin fantasi i denna förtjusande men stillastående idyll. Djurgården har, som allt stockholmskt, dubbelstämningen af insjö och öppet vatten. Bortom grönskan ligger fria segelleden, vägen till hafs och till världen:

Men genom detta löfverk du ser längst söder ut
ett hörn förstulet glimma af saltsjöfjärdens spegel;
Än skymtar fram en skuta med rödfärgad klut,
än något ståtligt storskepp med bländhvita segel.

Största delen af Sturzen-Beckers Stockholmsbilder tillhöra 1830—40-talen. Staden hade då än kvar, fast bleknade, sitt väsens särprägel och sina seders ursprunglighet, ett egendomligt, afslutadt litet samhälles lifsnaivitet, de kuriösa originalen och de brokiga kostymerna. Sturzen-Becker kan själf bäst konstatera det, då han efter många års bortovaro på gamla dagar 1863 återkommer till fosterstaden. På sitt lekfulla, skenbart blott på ytan spelande sätt symboliserar han skillnaden i roddbåtarnas ersättning af ångslupar — och värdshusflickornas af vaktmästare. Ingen partisk eller opraktisk berömmare af det förgångna, säger han blott: »Kostymen är borta. Därför bli vi allesamman enformiga, triviella och provisoriska. Värdshusflickan med! Hon kan låtsa vara roma-

nesk, romantisk blir hon aldrig hädanefter, hon har med sin lilla bindmössa kastat poesien på skräpkammaren, och hon är numera icke bättre värd än att öfverallt bli aflöst af vaktmästaren i svart frack.»

Vid samma besök gör Orvar Odd, Stockholmsbarnet, Stockholmsskildraren framför andra, sin sista Stockholmsbild, en lång dikt från Mosebacke. Häruppe, där så snart en helt ny generations man skulle stå och se ned på Stockholm, Strindbergs Arvid Falk, letar den gamle först perspektivet öfver sitt eget lif och dess i så mycket förspillda sträfvanden — han talar därom med en klok och anspråkslös fattning, som är att lära af, han var en man — och skildrar sedan åter hufvudstaden med den barnföddes hemkänsla och den erfarne resenärens blick:

> Nu är det morgon. Hvilken sol och glans
> i denna tafla! Stad och fjärd och sjö
> och gråa berg och grönklädd ö vid ö
> och rundt omkring de vida skogars krans!
> Hvad ljuseffekter och hvad clair obscur!
> Alltsammans är ett brokigt äfventyr
> i breda penseldrag, men hvart parti
> har särskildt något nytt af poesi.

Förträffligt tolka dessa rader intrycket af stadens öppna, spridda läge och sällsynt friska naturinfattning af berg, skog och sjö. Hur staden ändras, blir denna nordiska friskhet kvar och bryter fram med skogen vid tullarna, vattnet kring kajerna och det grå granitberget under husen. Och med en lång framtidshymn för fosterstaden slutar

poemet, en sällsynt frisk, vacker och osjälfvisk epilog till en diktares och en stridsmans lif.

Den tredje af Stockholmsskildrarna från adertonhundratalets midt är August Blanche. Om den verklige berättaren — såsom det sagts — är en man, hvilkens inre är ända till randen rågadt af händelser och öden, och som har en obetvinglig håg att för världen förtälja dessa, måste August Blanche kallas en född berättare. Olyckligtvis blef denne berättare alltför ofta en följetongsskribent, som i stället för att berätta skref dålig litteratur och efter slitna klichéer — självkritik ägde han icke och smak visste han icke hvad det var — gjorde röfvarromaner af alabasterhvit dygd och sepiafärgade laster. Men när han höll sig till sin egen erfarenhetskrets och det otroliga verklighetsmaterial, som hans naiva, af alla slags intryck lättrörda själ magasinerat, hade han verkligen ett par af den äkta berättarens kännemärken. Det är fabuleringsglädjen, som meddelar läsaren berättarens eget välbehag och därjämte också den starka illusionen, hvilken den verklige berättaren får liksom på köpet. Utan att han närmare specificerar, ser man hans figurer, interiörer, luften kring hans människor, gatorna och staden. Det är på detta indirekta vis våra föräldrars Stockholm, sådant vi hörde talas därom som små eller själfva lärde känna det under barndomen, finns hos Blanche. Det förlänar hans Stockholmsskildring ett affektionsvärde, som tydligen icke de sista af våra litteraturhistorici förnummit, hvilka sysslat med dessa böcker, af den enkla anledningen att de icke

vuxit upp i hufvudstaden och sålunda icke förstå, hvilken mängd af bilder, åskådliga och kära, som hans berättelser meddela oftast utan någon skildring liksom mellan raderna.

Ty när Blanche någon gång tager sig för att verkligen på allvar göra en liten beskrifning, blir han otillbörligt svulstig och oproportionerlig. Man kan till exempel läsa den lärorika början till romanen »Banditen». Det är en nattscen från Nybrohamnen (äfven »Vålnaden» begynner med en nattstämning från samma plats, som ännu i min barndom före Strandvägens tillkomst hade något visst kusligt öfver sin kajs öde och genomblåsta mörker).

November har icke många vackra aftnar att bjuda på, men den ifrågavarande bar på sitt mörka änne en klar fullmåne, som belyste Ladugårdslandsviken, hvars glittrande vågor dansade efter nordans pipa. Än voro ljuden i denna pipa lena och milda, ty när den blåser hårdare, då dansa inga vågor mer. Det var således svanesången Ägirs döttrar hörde öfver sina hufvud. Icke under då, att de så väl begagnade sig af de få återstående stunderna och hoppade och svängde kring med sådant lif, att vedskutorna i hamnen, suckande och gnisslande och liksom betviflande de fastgjorda linornas styrka, sökte bita sig fast i kajens murkna pålverk.

Hvarken novembernatten, framställd som negress, eller »Ägirs döttrar», hvilka från »demantehällen» kommit in bland vedskutorna, äro ägnade att tilltala en kritisk eftervärld. Men samma uppstyltade och flåsande följetongsstil utmärker Blanche, när han afsiktligt vill skildra och trampar

i klaveret. I »Första älskarinnan» framställas Skinnarviksbergen som »obestigliga bergväggar med Mälarens rofgiriga vatten vid klippans fot och stormens vinge öfver hjässan». Man skulle kunna tro det gällde något alplandskap. Och till detta falska sensationsmanér höra också åtskilliga bilder af kriminell eller ryslig natur från Stockholms fängelser, polisvärld och galgbacke. I »Banditen» föras vi åter, som i »Amorina», till den »vilda skogen utanför Skanstull», till Stockholms afrättsplats, och få bevittna en brottslings hängning åtföljd af änkans förbannelser för sitt faderlösa barn. När man i detta sammanhang sedermera erhåller en idyllisk tafla af skarprättarens boställe, hvarvid denne själf införes under namnet »den treflige gamle», skulle man nästan kunna tro, att Blanche verkligen velat efterlikna sin ärkefiende, Almqvist, och så godt han kunnat totat efter dennes diaboliska ironi. Men hos Almqvist var intresset för brottet, fantasiens kretsande kring blod och ogärning, utslag af en mörk naturs hemliga lockelse — hos den beskedlige Blanche, hvilken ej kunde göra ett kryp för när, blott den smak för nervkittling, som ej sällan finnes hos borgerliga och sentimentala naturer. Detsamma gäller alla Blanches svartmålningar och nattstycken.

Vida större resultat uppnår Blanches stockholmska skildringskonst, då han alls icke tänker på densamma, då knappt mer meddelas om tid och rum än några lokaliserande gatunamn och ett par meteorologiska uppgifter om väder och vind, men platsen liksom af sig själf växer upp ur berättelsen.

Figurerna och händelserna föra med sig gatubilder och landskap som en sorts komplement. Detta är — åtminstone för Stockholmsbarnet — fallet med så godt som alla hans »Taflor och Berättelser», och ehuru de penseldrag, som ägnas yttervärlden, äro så summariska, förtjäna de verkligen dubbelnamnet. Berättelserna blifva af sig själfva också taflor. Hvem har som Blanche till exempel skildrat fallfärdiga kåkars och besynnerliga gamla hus' äkta hufvudstadsfantastik? Man kan än minnas Blancheska historier, när man går förbi det lilla af detta slag, som här och där af en tillvarons slump finns kvar i vårt allt mer byråkratiskt slätstrukna och monotona Stockholm: gammaldags tomter med afskräckande ingångar och mörka nattliga bakhåll, fuktiga gårdar i bleksiktig skugga från af ålder tvinsjuka träd, eller släta, slutna hus med fönsterluckor af en död, likgul färg, evigt stängda portar och ett underligt skuggspel af figurer bak de blekta rullgardinerna. De så godt som alldeles försvunna kvarteren vid gamla Tyskbagarbergen med sina på bergklintarna uppspetade stugor voro ännu i min barndom ett lefvande stycke Blanche. Än kan man kring Norrtullsgatan eller på Söder hitta motstycken till hans »Kråknäste». Slår man upp själfva berättelserna, finner man, att hans skildringar knappt fylla ett par rader. Men det är sannsagans öfverensstämmelse mellan typ och omgifning, som gör bilden åskådlig och lefvande. Den rätta situationen är hos Blanche alltid placerad på sitt rätta ställe. Talar han t. ex. om »spökhuset på Bryggargatan», förstår man honom än i dag.

Det finns många af denna gatas parallellgator, vid hvilka ett spökhus icke skulle kunna tänkas. På Bryggargatan är det tänkbart. Men dylikt, som beror på hemkänslan i en stad, kan troligen blott Stockholmsbarnet förstå, och hur träffande Blanche just i sina berättelsers mest omedelbara och litet öfvertänkta delar upprullat sin fosterstads hörn och vinklar. Hur mycket af en stockholmsk kyrkogård finns icke till exempel i hans »Dödgräfvaren». Reflexionerna äro som alltid hos Blanche innerligt medelmåttiga, och dock hafva de ett visst kyrkogårdssus i sin tårblidhet, en lekmans dödsbetraktelse, luften tycks mättad af klockklang, dallrande till och med i tystnaden under de stilla trädkronorna, men midt bland grafstenarna med sina nötta inskrifter och glömda namn springa barnen på gångarna och ropa sitt:

Appala, missala, messinke, miso!

Eller tag den skäligen enfaldiga novellen »Renskrifvaren». Det kyliga dunklet från de gamla, af de besuttna öfvergifna gränderna kring Österlånggatan är där, atmosfären också, en slags solkig och förlegad romantik, krukblommornas från de melankoliska fönstren på lifvets skuggsida. Men på detta vis kan man fortsätta i oändlighet med Blanches tallösa Stockholmshistorier, som nästan alltid så af sig själfva också blifva Stockholmsbilder. Ett exempel i stort lämnar hela den ypperliga begynnelsen af »Flickan i Stadsgården». Den är icke blott utomordentligt frisk, men af en hardt när otrolig Stockholmsstämning: först Klara kyrkogård

med sin skolgossesammansvärjning, sedermera Stadsgården med Sista Styfverns trappor och sina sjömanskrogar — en trakt af världen Blanche favoriserade, man ihågkomme till exempel »Järnbäraren» — och slutligen Sporrongska gården, med hvilken hela det inre af Klara kommer in i litteraturen, hans egen barndoms lekplats och skådebana, skildrad så att hvarje Stockholmspojke in i det minsta kan verificera sanningen. Det är ett mönster af ren episk berättelse utan skildring, men dock uppväckande just de idéassociationer, som frammana de rätta bilderna.

Blanche glömmer naturligtvis icke Stockholms omgifningar. Hur ofta hade han icke själf som pojke knogande på en matsäckskorg med föräldrar och anförvanter vandrat ut i det gröna, och i backarna bakom Friesens park eller vid Karlberg under glam och lek tillbragt den långa, soliga sommarsöndagen! Uppvuxen bland småfolk, bevarade han hela lifvet småfolks känslor och sympatier, och dess bullersamma och harmlösa fröjder och familjefester förblefvo alltid älsklingsämnen för hans penna. Folkets man i åskådning och smak, njöt han af dess glädje och följde gärna i fantasi och verklighet deras nöjen. Han har icke förgätit Haga, fast den fina världen och det rangerade borgerskapet öfvergifvit dess härliga parker, som nu mest uppsöktes af gesäller, gardister och tjänsteflickor, »kommissklädets och ylledukens anspråkslösa barn», som här samlades i gräsbackarna kring sockerstånden, och de ljusa sommaraftnarna lyssnade till den stockholmska folkskalden och impro-

visatorn Filikromen, folkscenens oumbärlige hjälte, hvilken vid nyckelharpan, »den nordiska urfiolen», lät visorna strömma ur det raggiga silfverskägget. Han har heller icke förgätit Trefaldighetsnatten vid Uggelviken, kring hvilkens källa pigor och soldater under vilda baler firade vårvaka, och dit också Jacobi filius kom med sin sång. Men första platsen ägde dock Djurgården. »Det var,» säger Blanche med rätta, »Carl XIV Johans skapelse, liksom Haga var Gustaf III:s, och i den mån Djurgården uppblomstrade och förskönades, aftog smaken för Haga, som snart stod öfvergifvet och öde, ensamt med sin tjusande prakt och sina glänsande minnen.» Djurgården blef hela Stockholms lustpark på höjden af omtyckthet. När Blanche med sitt första lustspel, »Positivhataren», börjar gifva teatern en nationell och lokal repertoar, inför han backen med Bellmans byst som den plats, där Stockholmslifvets palladium står rest.

Oftast håller sig Blanche som äkta Stockholmsbarn till stadens närmaste omgifning kring Brunnsviken, Värtan och Djurgårdsbrunn, dansmästarna Torngrens och Lampas af hvita strumpor lysande och Straussiska valser klingande Djurgårdsbrunn. Men icke så sällan för han äfven läsaren till det riktiga bondlandet utanför Stockholm. Det är en egendomlig tillfällighet, att han därvid gärna just uppsöker speciellt Almqvistska territorier, Danderyd och Edsvikens »tjusande» stränder. 1827 hade han som gymnasist varit informator på en arrendatorsgård under Djursholm, och detta första uppehåll på landet hade på den stockholmske gatpojken

gjort ett outplånligt intryck. Därför har han också upprepade gånger framställt d:r Libius' prästgård och björkhagarna kring Edsviken — i »Berättelser efter Klockaren i Danderyd», den första novellsamling, där hans verkliga berättarlynne trädde fram, i inledningen till »Banditen» och flerstädes. Som ett sista karaktäristiskt exempel på Blanches naturskildring läse man följande rader ur »Danderyds prästgård»:

> När det är midsommar och kastanjerna blomma, är det obeskrifligen ljuft att sitta under det i grönt och hvitt skiftande tak, som bildas af de lummiga trädens kronor. Också är det där den prästerliga familjen vanligen tager sin plats, dricker sitt kaffe och sysselsätter sig med att sy och sticka.

Det är Blanches natursinne, småborgarens på sommarnöje, och hans natur kan utan någon orättvisa illustreras af en trädgårdsberså med förfriskningar.

Vid sidan af dessa trenne mäns Stockholmsskildring har tidens litteratur föga nytt eller nämnvärdt att bjuda på. Om man ett ögonblick stannar vid en i detta sammanhang så främmande poet som Bernhard Elis Malmström, är det närmast af negativ anledning. Denne bondson, hvilken i sin formellt synnerligen framstående diktning med dess ynglingasvärmeri och tungsinta mandomsresignation på ingen enda punkt röjer ett spår af Stockholmslynne, har nämligen gifvit Stockholm ett poetiskt binamn, som man hör upprepas än i dag, visserligen aldrig af någon verklig eller in-

förlifvad stockholmare, men ofta af hufvudstadens mer eller mindre vilsna provinsbarn. Det är det beryktade »den sköna synderskan». Uttrycket förekommer i en af Malmströms mest bekanta dikter, »Fosterlandet», i ett par strofer, hvilkas falska landsortspatos ensamt ursäktas af dess smältande melodik:

> På Mälarns väna strand jag satt
> en doftberusad sommarnatt.

Skalden har sedan en vision, i hvilken vårt lättsinniga men ofördärfvade Stockholm på ett sällsamt vis hopblandas med Jerusalem, Sodom och Gomorra. Det anlag till prästerlig botpredikant, som slumrar i hvarje bondson, vaknar hos denne estetiker och poet, hvilkens ärelystnad det likväl just var att strängt undertrycka all poetisk förhäfvelse:

> O Stockholm! brännpunkt för vårt blod!
> Hur njutningslysten och hur god,
> hur flyktig och hur fri!
> Hur feberslapp, hur febervarm!
> Hur trotsigt höjes ej din barm
> med hemska lustar i!
> Hur ljuf i dina lundars skrud,
> hur ämnesrik för sångens ljud,
> för häfdens trogna blad!
> Jag älskar dig, ty du är djärf
> och skön ännu i ditt fördärf,
> du Synderska! Du Birgers Stad!

Karaktäristiken begynner väl i de tre första raderna; skada, att den sedermera tager en så apokalyptisk flykt!

Hos Malmström visar allt, trots det starka viljedraget, mot något nytt, mot hvad Almqvist kallar »poesi i sak», sambandet med det förgångna. Ett Stockholmsbarn var det, för hvilket realismen i dikten först blef verklighet och som i ämnesval, uppfattning och stil aldrig skulle lämna dess »terra firma» — Carl Snoilsky, hos hvilken realismen dock städse bevarade något af antikens objektivitet och skönhetsmått. Kanske kan ordet »klassisk» icke så rättmätigt användas på någon af våra stora skalder — äfven det mest personliga får hos honom det frigjorda konstverkets runda objektivitet. Däri liknar han Goethe och antiken. Hufvudstadsdraget framträder starkt hos denne ädling, för hvilkens »sunda sinnen fem» allt romantiskt ljusdunkel låg fjärran liksom all mystik och som hade leendet hos ett världens barn för det absoluta och alla absoluta begrepp. En hufvudstads rationalistiska klarhet råder i hans värld, hans hänförelse är sinneslifvets, politikens, häfdens och fosterlandets. Hans sångmös rörliga turistlynne måste också kallas ett hufvudstadsarf. Hans natursinne visar stiliseringen hos stadsbarnet, långt mer förtrogen med parken och den af människohanden bearbetade naturen än den fria, och därför så gudomligt hemmastadd i Italiens konstförädlade bygd.

Genomläser man Snoilskys diktsamlingar, som heller icke blefvo flera än de sunda sinnen fem, hittar man bland mångfalden af svenska bilder blott ett fåtal från Stockholm. Ett närmare studium af hans poesi visar dock, hur varmt skalden hängde

fast vid fosterstaden. Den, som säger Bellman, säger Stockholm. Men Bellman, som han älskade högst af skalder, för han med på sina poetiska resor i södern liksom en svensk skyddsgud. Bellman är med i de »romerska jultankarna» och deras underbara, till hemstaden sända strofer, Bellman är med i hans hemlängtans sång från Neapel, Bellman går han och läser på Pradopromenaden i Madrid, så glömsk af yttervärlden och mörka ögonkast som en spanjor fördjupad i sin Cervantes:

Han läser Don Quixote — låt honom vara!

Bellman tänker han på framför Velasquez, och i en först nu offentliggjord, vid Tibern författad dikt framställer också Snoilsky Bellmansro och Bellmansbysten som Stockholmslifvets symbol och palladium:

Här Carl Michaels sång har förtrollat vårt lag,
här i rosig belysning vi sågo hans drag,
och han smålog ur bronsen, vår höge chorag,
som en faun.

När hans diktning sedermera på allvar vänder hem, fast han själf dväljs långt borta, är det i barndomsminnets och historiens ljus han ser fosterstaden.

Här log mot mig för första gången
en skymt af skönhet och natur,
här föddes kärleken till sången —
här, just vid denna röda mur,

heter det i den sinnrika och fina lilla dikten »På gammal tomt», där Snoilsky skildrar den barndomshemmets försvunna trädgård, i hvilken han först

varsnat fantasiens spel och hört diktens stämma, men där nu skaldens färdigblifna, men ack, i jämförelse med barndomsdrömmens så torra poesi trycks af Centraltryckeriets »svettiga pressar». Så har han själf rotfäst sin diktning i Stockholms mark. Dock sällsynta äro dessa personliga skildringar hos Snoilsky — sitt diktade Stockholm vill han skänka en högre monumentalitet än sin egen enskilda lefnads. Det Stockholm han manat fram är den svenska konungasagans och de svenska diktarlyrornas. Han låter oss skymta Vasars och Karlars historiska Stockholm, han diktar om Bellmans Djurgård, som han smeksamt kallar med skaldens kärleksnamn Amaryllis, eller han ser staden med sin egen poetiska gudmoders, fru Lenngrens, ögon. Först på äldre dagar skref han ett par afsiktliga Stockholmsbilder, korta, men af en beundransvärd klassicitet. Det är vårens och försommarens strålande Stockholm, famnadt af afton- och morgonrodnad:

I rosenfärgadt flor
höjs glimmande och stor
ur huskonturer Katarinas kupa,
af master och af rår
en skog i skugga står
inunder strand, dit södra bergen stupa.

De höga fönstrens rad
i lejongul fasad
utåt Norrbro från kungaborgen glindrar,
då tända lyktors sken
i Strömparterren re'n
emellan trädens gröna massor tindrar.

Det är juniaftonen med sitt ljusa sommarsvärmeri och sin flyktiga blå dröm, som den klara morgonen strax skall skingra:

Men himlens djupblå fält
är likt ett florstunt tält,
där morgonrodna'n jämt på dörren gläntar.
Bak fjärran Djurgårdsberg,
med ständigt högre färg,
står nästa dag otålig re'n och väntar.

Hur sant detta är, alltid hvilar dock öfver Snoilskys Stockholm minnenas och traditionernas glans, de brustna, än genom rymden klingande skaldelyrornas musik. I sin förtjusande lilla dikt »Nya och gamla Stockholm» har han själf uttryckt det:

Gamla Stockholm, det är natten
tigande i månljus ro:
silhuett mot blanka vatten
stiger slottet med Norrbro.
Lent af skymningstrolleri
taflans brister öfvertäckas.
Ekon svagt i fjärran väckas
som en Bellmans-melodi.

Det är vår siste klassikers afsked till det klassiska och döda Stockholm.

IV.

Liksom på de flesta punkter inleder August Strindberg äfven såsom Stockholmsskildrare en ny tid, och efter Carl Michaël har ingen som han

skildrat Stockholm och Stockholmsnaturen. Lika fullödigt som Bellman företrädde sin tids helgjutna och naiva Stockholmskultur med dess rococoskimmer och stilisering, representerar Strindberg Stockholmslifvet från 1860—80-talen med alla deras smärtsamma konflikter och upproriska oro under en borgerligt lugn och mörkklädd yta. Blott en boren banbrytare bär så i alla stycken och så utpräglade sitt tidsskiftes anletsdrag. Estetiskt taget bryter Strindberg mot all härskande litterär formgifning och konstnärlig teori. Det är en verklig afgrund mellan hans hänsynslösa naturalism och den »sunda realism», hvartill den svenska dikten småningom sträfvat sig fram i kampen för verklighetens poetiska eröfring. Den gamla uppmaningen af verklighetskärlekens Altmeister:

> Grip in uti det fulla mänskolifvet,
> hvar helst ni får det fatt, där är det intressant.

hade visserligen också hos oss otaliga gånger upprepats före Strindberg, men alltid uppfattats cum grano salis. Att orden verkligen skulle kunna tillämpas bokstafligen var något nytt, ett högmålsbrott mot estetikens majestät, som blott en född revolutionär kunde vedervåga. Ordet »verklighet» har efter Strindberg i vår litteratur fått en annan betydelse än det ägde förut. Hvad som än med fog kan förebrås naturalismens konst, den fullkomliga omstörtning den åstadkommit i fråga om diktens ställning till all gammal estetisk lagstiftning, tillhör de mest genomgripande förändringar vår litteraturhistoria känner. På det område, om

hvilket här allena är fråga, landskaps- och stadsskildringens, blir förvandlingen, förnyelsen af samma betydelse som när måleriet lämnade ateliern och dess konventioner och slog upp staffliet under bar himmel i och för omedelbar konfrontation med naturen. Jämförelsen är vald med uppsåt, ty från och med denna tid förbinda osynliga trådar ständigt diktkonst och måleri. De utvecklas i ömsesidig växelverkan, något som just klart kan iakttagas på natur- och yttervärldsskildringens gemensamma fält.

Denna litterära revolution är emellertid själf ett uttryck för en djupare, för världsåskådningens totala omvärdering. Hvad som skett, kan i korthet betecknas såsom den under seklet med växande kraft och självtillit framträdande vetenskapens konsolidering till en kritisk världslära. Hos Strindberg fördunklas ofta denna lifssyn af en lidelsefull fantasis hugskott och en fladdrande, oskolad tankes dilettantiska godtycklighet. Men under förra hälften af hans lif bildar modern vetenskaplighet dock själfva granitgrunden för hans alstring. Först med nittiotalets motström skiftar han — och med renegatens häftighet — ståndpunkt. På detta senare skede kan man i detta hänseende nästan tillämpa det dramatiska slutord, som i hans ungdoms mästerverk af Gerdt Bokpräntare utslungas genom Storkyrkan mot Mäster Olofs tragiska sanningsnederlag: affälling. Hos skildraren framträder denna vetenskaplighet än som lidelsen för historisk framställning, än som böjelsen för exakt naturforskande iakttagelse. Af alla Stockholms

skönlitterära framställare är August Strindberg den ende, som verkligen studerat fosterstadens historia, och det till och med i arkiven. Han vet mer om Stockholms utveckling och utseende under forna och framfarna tider än någon svensk poet före eller efteråt. Kärleken till hemorten har hos honom blifvit retrospektiv, icke med gammalsvensk fantastik, som hos Almqvist, men med verklig lidelse för just det historiska, för det lilla och precisa draget, som kännetecknar lefnadssätt och tänkesätt, tid och kostym. Som man i de stora historiska skådespelen på teatern ständigt ser fond och kulisser försvinna för att frammana nya tablåer, ser också han sin fosterstad som en följd af historiska tablåer bakom hvarandra, gående ned ända till medeltiden, och många af hans historiska Stockholmsbilder täfla i lif och åskådlighet med skildringarna från Carl XV:s och hans egen stad. Men som han historiskt ser på torg och gata, gör han det också på landskapet. Geologen är jordens historieskrifvare. Strindbergs blick på naturen går från det måleriska spelet på ytan mot grunden. När han ligger i sommargräset på någon af sina älskade skärgårdsöar, ser han för sig terrängens utvecklingsperioder som sagoåldrar med skiftande lynnen. Än mer, äfven på växterna och djuren ikring sig vill han blicka som botanist och zoolog. Detta är tidens tecken.

Men hur riktiga dessa iakttagelser äro, skulle de dock låta oss sakna själfva det väsentligaste hos Strindberg, det, som innerst präglar hans Stockholmsskildring liksom allt annat hos honom: hans

lidelsefulla, revolutionära temperament. Född och uppvuxen längre ned i hufvudstadens samhällslager än Bellman och Almqvist, men högre än Blanche, tillhörde han genom sin fader själfva medelklassen. Men ett fast band knöt »tjänstekvinnans son» än djupare ned mot folket. Han medförde alltså från början icke blott borgardömets böjelse för satir och vanvördigt skämt, icke blott hufvudstadsgaminens färdighet i invektivet och smak för att ohelga heliga kärl, men en djupare oppositionell glöd, en ännu icke emanciperad folkklass' jäsande bitterhet. Med sin passionerade genialitet — en mera lidelsefull diktarintelligens har Sverige icke fostrat — stegrade han detta till folktribunens patos. Vid den tiden, då naturalismen bröt fram i Sverige, skref Snoilsky dikten »Afrodite och sliparen», i hvilken han symboliserade den gamla och den nya konsten. Sannolikt tänkte han vid teckningen af den sista gestalten på Strindberg, som den tiden lifligt sysselsatte honom — jätten, slipande sin knif. Och passar icke själfva namnet »sliparen» på den af alla Sveriges satirici, som fört de mest mördande vapnen och som af alla Sveriges skriftställare haft den mest skärande stilen? Men denna revolutionära skärpa är också hans skildrings egendomlighet.

Studerar man Strindbergs arbeten, finner man, att hans Stockholmsvärld i det geografiska har en annan karaktär än hans föregångares. Hans Stockholm är, som han flera gånger själf betonat det, blott en del af östra skärgården, som han älskar öfver allt annat.

»Stockholm och dess omgifningar» — heter det i hans lysande inledning till »Skärkarlslif» — »utgöra själfva en del af skärgården. Mälaren är ju ursprungligen en hafsarm, som genom vattendragen vid Södra Telje och Stocksund vid Stockholm stod i förbindelse med hafvet, och Kedjeskär, nuvarande Riddarholmen, bar genom sitt namn minnet om dess äldsta natur af ett skär, likasom man vid en färd genom Mälaren med dess tusenden af öar och holmar erinras om det landskap, som, blandadt af land och vatten, öster om hufvudstaden sträcker sig omkring sju milar ut till hafvet.»

Efter Bellmans Stockholm med sin spegling af insjöidyll, efter Almqvists, som var skogens och inlandets, kommer Strindbergs, det öppna salta vattnets, hafvets, hafsvindens. Hur friskt blåser icke dess trotsiga, renfejande anda i den oförglömliga prologen till all Strindbergsk Stockholmsskildring, »Röda Rummets» introduktion, i hvilken han liksom för att taga sin stad i besittning betraktar den i fågelperspektiv uppifrån Mosebacke. Fjärran utifrån hafvet kom vinden — heter det — drog förbi Vaxholm, Sjötullen och Siklaön, törnade mot Stadsgården och slog mot en vägg på Mosebacke. Samtidigt öppnades just på den väggen ett tillklistradt fönster och ett os af stekflott, ölskvättar, granris och sågspån störtade ut. Det var fönstret, som öppnades mot hafvet till ett trångt samhällshus, hvilkets dufna och instängda luft väl behöfde utvädring och förnyelse. Vinden grep fönstervadden, beströdd med paljetter, berberisbär och törnrosblad. Det var en ny tids storm, som förde bort hämmande och bomullsmjuka tankar, en förlegad litteratur med sina

förtorkade grannlåter. — Hvilken ouvertyr och hvilken vårstämning!

»Röda Rummet» utkom 1879, dess handling försiggick ungefär mellan 1866—1871. I själfva verket är det 1860- och 1870-talets Stockholm, som Strindberg alltid skildrat. På 1880-talet går han i landsflykt. Med det nya Stockholm, som mot slutet af detta årtionde och under 1890-talet genomgår den första brytningen till storstad under en förut okänd utvidgning, har han aldrig haft någon lefvande kontakt. Detta Strindbergska Stockholm är framför allt Carl XV:s, och till dess tider för honom gärna ungdomserinringen, alla diktares systerliga musa. Till och med när han (1882) just vill skildra det Nya Riket och göra en satirisk generalräfst med den nya tiden, för han oss tjugu år tillbaka, »då det var varmare på första maj eller förefaller det oss blott så därför att vi voro yngre»? Genom Stockholm rider den folkkäre monarken på Djurgårdskavalkad med Bildt, Liljencrantz och piprensaren.

Centrum för Strindbergs Stockholm är Jacobstorg, Karl XIII:s torg och Berzelii park med sina omgifningar. Jacobs kyrkas klockor ringa ofta gladt och melankoliskt i hans böcker. Han är den förste af våra författare, som uppfattat det lilla trekantiga torget framför denna kyrkas gammaldags kärvänliga byggnad med den historiska portalen som en stockholmsk cellkärna. Midt emot kyrkan ligger gamla Lagerlunden, tidens litterära samlingsplats:

Gent mot kyrkan under oprahuset
hemlös ungkarl på kaféet bolmar.

Karl XIII:s torg är promenadplatsen i alléerna och barnens lekplats på sandplanerna framför Landtmäteribacken och fram till Karl XIII:s lejon, verkligen syskon till själfva Göta lejon, ty med öppna ögon sofva de. Vid Berzelii park ligger slutligen Berns salong, som bildat ett nytt datum i Stockholms utelif, genom att ersätta de många små stamgäst- och flickkaféerna med ett stort, demokratiskt nöjesetablissement med plats för både borgaren och bohèmen. Från detta centrum öppnar sig staden — Norrmalm, där Drottninggatan fortfarande är pulsåder och den förmögna borgarvärldens boningstrakt, och Ladugårdslandet — Östermalm är ännu icke kändt hvarken till namnet eller gagnet — med Nybrogatan och Storgatan till hufvudleder. Humlegården hade ännu icke ombildats till stadspark efter moderna svenska begrepp, men låg som en pittoresk landtgård inom sin inhägnad. Generalfälttygmästarens kor gingo än på bete bland lindarna, och äppelträden blommade rundt den gamla rotundan, i hvilken högstsalig kung Fredrik berättas hafva haft sitt sista rendez-vous. Om Humlegården så än hade kvar 1700-talstonen, gällde detta i än högre mått om utkanterna af Stockholm, hvilka ännu icke erhållit den melankoliska stämning, som utmärker storstäders yttergräns. Lill-Jans till exempel var ännu — Strindberg säger det själf — en fullständig idyll med sina stugor mellan syrener och fruktträd:

Tuppen satt på skalmarna till en dranktunna och gol, bandhunden låg och motade flugor i solskottet, bien

stodo som ett moln omkring kuporna, trädgårdsmästaren låg på knä vid drifbänkarna och gallrade rädisorna, löfsångarna och rödstjärtarna sjöngo i krusbärsbuskarna, halfklädda barn jagade hönsen. Öfver det hela låg en helblå himmel och bakom stod den svarta skogen.

Så såg platsen sannolikt ut redan på den tiden, då Movitz seglade in i hamnen af Lill-Jans krog, och det är märkvärdigt, hur mycket den lilla skildringen påminner om likartade hos Bellman. Relativt oförändrade sedan gamla tider voro också Stockholms mer historiska delar, »staden inom broarna» samt Maria och Katarina.

Men om detta Strindbergs Stockholm sålunda snarare utgör sista kapitlet af dess gamla historia än den inledning till något nytt på godt och ondt, som vi nu lefva i, vittna dock själfva skildringarnas ton, kolorit och tempo om en ny tid, som bryter fram, om en ny, ung generations, en ny människoklass' bittra och revolutionära patos af explosiv lidelse och hat.

Man läse blott en sådan skildring från Skeppsholmen som följande:

En lätt bris susade genom de blommande lönnarna, och halfmånen lyste med ett svagt sken öfver svarta vatten, där lågo tjugo, trettio båtar förtöjda vid kajen, och de ryckte i sina kedjor och stucko upp sina hufvuden den ena öfver den andra, ett ögonblick blott, för att sedan dyka ner; vinden och vågen tycktes jaga dem framåt och de gjorde sina anlopp mot bron likt ett koppel hetsade hundar, men kedjan ryckte dem tillbaka och då höggo de och stampade, som om de ville slita sig.

Stockholmsnattens veka notturno förvandlas till ett upproriskt tonstycke, i hvilket mullrar en an-

marsch af arbetsskaror. Men än starkare och rent förunderlig som förebådande en hel konstriktning af samma art med ord eller färg är den storartade skildringen från Hvita Bergen:

Det var ett gammalt envånings trähus, som klättrat upp på en bergsknalle och som nu såg ut, som om det hade höftsjukan, det var skäckigt som om det haft spetälskan, ty det skulle en gång målas, men det kom att stanna vid spacklingen. Vid husets fot växte maskrosor, brännässlor och trampgräs, allesammans människans trogna följeslagare i nöden; och gråsparfvar badade sig i den glödheta mullen, och barnungar med stora magar och bleka anleten bundo sig halskedjor och armband af maskrosstänglarna.

Den passionerade proletärstämning, som sedermera skapat så många dylika storstadstaflor i dikt och på duk, finns här redan 1879! De samtida läsarna häpnade — och läsaren häpnar än i dag — åt den impressionistiska farten öfver målningen här och annorstädes. Ju kortare Strindbergs skildringar äro, dess mer tyckas de äga af koncentrerad och artistisk uttrycksfullhet. Med fyra rader kan han t. ex. underbart åskådligt gifva en fattigbegrafning från Nya Kyrkogården, landskapet, stämningen af ett namnlöst, ovälkommet litet barns likbegängelse: »Tung och grå låg himlen öfver det stora, ödsliga sandfältet, där de hvita stickorna stodo som små barns vålnader, hvilka gått vilse härute — skogsbrynet tecknade sig svart som en skuggspelsfond, ej en vindfläkt rörde sig.»

Man skulle kunna tro, att han lärt sin impressionistiska penselkonst af de målare, som hörde till hans ungdomsvänner under kampens och för-

sakelsernas år, om icke hela denna skildringsart och storstadens armods- och utkantsstämningar först ett decennium efteråt börjat uppträda inom vår konst. Med sin genialitet föregrep Strindberg en kommande utveckling. Men i »Röda Rummet» står han också på höjden såsom Stockholmsskildrare. Den gången han skref denna roman, var han icke blott ett af jäsande kraft uppfylldt snille, utan också en konstnär. Det sista har han tyvärr sedan dess mer och mer lagt bort. Yttervärldsskildringen har liksom allt annat lidit af den journalistiska vårdslöshet, med hvilken hans böcker skrifvits. I »Giftas» t. ex. förekommer Stockholmsmiljön så oartistiskt och borgerligt uppfattad, att man nästan tänker på Blanche.

Bättre har skärgårdsnaturen i alla Strindbergs tider och väder tillgodosetts. Det är hans stora kärlek. Ingen trakt af världen eller fantasien har han så skildrat med sonens innerliga förtrogenhet och älskarens för den minsta skiftning i den älskades anlete öppna öga. I »Tjänstekvinnans son» berättar han själf, hvilken uppenbarelse af oanad glans och ändock lönlig förtrogenhet denna skärgårdsnatur var, när den första gången från en klipphäll öfver Tyresö öppnade sig för hans blickar.

Fjärdar och holmar, fjärdar och holmar, långt, långt ut i det oändliga. Den taflan gjorde ett sådant intryck, som om han återfunnit ett land, han sett i vackra drömmar eller i en föregående existens. Detta var hans landskap, hans naturs sanna miljö; idyller, fattiga, knaggliga gråstensholmar med granskog, kastade ut på stora, stormiga fjärdar

och med det oändliga hafvet som bakgrund. Hvarken Schweiz' Alper, Medelhafvets olivkullar eller Normandies falaiser kunde undanträng den rivalen.

Alla Strindbergs andra tycken hafva under hans oroliga diktarbana gått kompassen rundt, blott icke detta. Följer man hans otroliga alstring kronologiskt, finner man, hur denna kärlek ständigt hållit i sig och hur lefvande och varm, fylld af oräkneliga stunders tacksamma naturglädje och intryck hans skildring blir, när talet faller på detta ämne. Redan i »Vårbrytningens» första, af en osäker hand nedskrifna skisser är det från början till slut tal om Vaxholm, Dalarö och Sandhamn, Kanholmsfjärden och Korsö fyr. Först är det seglarens bekantskap, vyer sedda medan vattnet forsade mot relingen och vinden blåste kring öronen, sedermera blir det jägarens, botanistens och folkskildrarens närmare umgänge med samma trakt. Han gör denna natur till ram för sitt eget innersta lidelselif, som i den utomordentliga fantasien »Solrök», där han skildrar människans, fridsökarens och fridstörarens fåfänga kamp att i den obebodda skärgårdsöns ensamhet fly från sin leda vid människor och sig själf. Ensamt Liljefors har långt senare hunnit en sådan lyrisk flykt, ett sådant patos af orörd, af sin egen saga och sitt eget driftlif fylld natur, där djuren än äro herrar på täppan och den sista skapelsedagen — människans — än icke randats.

Träd och klippor med hafvet framför sig. En strandskata, som älskat ensamheten, springer upp och skriker så ängsligt sitt hjälp! hjälp!, en flock ungkråkor med

modern i spetsen ge sig ut och springa på vattnet för att fly den fruktades ankomst; en grå huggorm rullar upp sig och rinner som en bäck mellan stenarna för att fly; måsarna komma ifrån skären för att se på fridstöraren och de skrika som små barn och fly; då flyger en kråka upp ur en tät gran och hon flaxar upp med sina trasiga vingar och skriar och hotar och jämrar och flyr till aflägsnare skär: allt flyr den fruktade, som flydde människorna.

Men Strindberg har icke nöjt sig med denna subjektiva naturlyrik. Han har velat skildra skärgårdslandskapen bredare, från alla sidor och i alla väder, med epikerns utförlighet. I »Hemsöborna» och »Skärkarlslif» har han gjort det icke blott med en naturkänslans enastående friskhet och åskådlighet, men med en mångfald af synpunkter, en kunskap om trakten och dess mark, dess växt- och djurlif och dess människor, som göra dessa böcker utan motstycken såsom lokalskildringar. Den sista af dem slutar med en mästerlig novell, »Uppsyningsmannen», tullsnoken, som på sin jakt, en annan flygande holländare, rastlöst kryssat i dessa trakter. Det är som Strindberg själf varit med på hans gamla kosterbåt och sett dessa holmar och fjärdar i alla dagrar och årstider, i glittrande sommar, då allt är ett spel i hög, ljus dur mellan blå fjärdar, gröna holmar och röda stugor, lika väl som i vinterns snötjocka, då landskapet får en arktisk ödslighet och sträfhet och isbarken haglar öfver de mörkgröna sjöarna från den svarta molnväggen med de kopparröda kanterna öfver zenit. Och allt längre ut mot hafsbandet har skildraren flyttat sin ögonpunkt, ut mot karantänholmar och fyrklippor i själfva den

svarta hafssömmen, dit kulturen kastat sina yttersta utposter, som här gent emot elementen få en tragisk och fantastisk storhet. Ännu på äldre dagar, när Strindbergs ingifvelse ofta tagit af och torrmalit utnötta tankar och förstenadt lidelsefulla känslor, har hans konst alltid erhållit Antaeus' föryngrade beröring med jorden, när han flyttade ämnen och tilldragelser hit ut i skärgården. I »Fagervik och Skamsund» gifver han än en gång oöfverträffligt de motsatser af vek och kysk blomstring och hård och utarmad enslighet, som mötas i Stockholms skärgård, och för att än en gång på ett nytt vis liksom i en högre chor förhärliga det så ofta förhärligade blifver denne, den minst klassiske af alla våra stora författare, klassiker. Han upptager det mest kärnfullt svenska af svenska diktslag, Stjernhjelms allmogestarka hexameter, och prisar i dess dräkt af stark, hemväfd vadmal denna skärgård, i hvilkens famn han funnit den korta friden och den korta lyckan i sitt brinnande och självförödda lif.

*

Med Strindberg har en ny tid kommit i den svenska litteraturen. Efter honom har den starkt realistiska och lokaliserade dikten blifvit vanlig. Det är självklart att från och med nu äro Stockholmsskildrarna legio. Men af de många kallade kunna blott få sägas vara utvalda. Gemenligen kan, hvad som här åstadkommits af icke-stockholmare, afföras ur räkningen. Ty hur väl stu-

derade och fint tänkta deras målningar kunna vara, sakna de i regeln något af detta obeskrifliga, ofta obetydliga, men hemlighetsfullt valda, som sätter punkten öfver i, som låter minnets strängar skälfva som för en älskad hågkomsts beröring och bilden springa lefvande fram ur fantasien. Af stockholmarna själfva hafva blott få gjort några allvarliga, konstnärliga ansträngningar för att i dikten fånga och fasthålla fosterstadens karaktär. Daniel Fallström gifver verkligen ibland liksom ett eko af Stockholm, en ljus genklang af en festdags klarhet, men endast tack vare improvisationens lyckträff, som den längs strömmen vandrande trubadur han är. Harald Molander hade af natur och böjelse större förutsättningar för att blifva en Stockholmsskildrare af rang. De få ansatser han gjort lysa af fyndig iakttagelse och kvickt skimrande humör. Men det blef hos denna yt- och fragmentmänniska liksom allt annat blott ansatser. En särskild betydelse äger däremot Georg Nordensvan genom att, själf en gång målare, i sina korta, men alltid artistiskt säkra skisser se på Stockholms och dess omgifnings natur med den moderne plein-air-målarens öga. Öfver hufvud taget har inflytandet från de sista decenniernas utomordentliga konstnärer, bland hvilka ju finnas flera Stockholmspoeter af första rang, starkt inverkat på den nyaste skolans skildringskonst och återgifvande af fosterstaden. Den, som litterärt bäst omsmält detta och af de yngre åstadkommit det yppersta, rent stockholmska till ton och färg, är Hjalmar Söderberg. Redan det lilla

inledningsstycke, med hvilket hans första berättelse, »Förvillelser», begynte, hade något i detta hänseende elektriserande — det var en stämning af töblåst kring Jacobs kyrka, hvilkens klockor ringde vid en gammal diktares begrafning. Än starkare har han återgifvit sitt eget lifs Stockholm i »Martin Bircks ungdom». Den begynner med att i barnaerinringens drömslöja skildra samma Stockholm, som Strindberg framställt såsom man, det gamla Ladugårdslandet med sina af trädgårdstäppor brutna gator, och den slutar med Östermalms Stockholm. Den förmäler gamla tider och gammal gatlysning med storstadens elektriska ljus.

INNEHÅLL.

Svensk och fransk medaljkonst under 1600-talet 5

Den retrospektiva konstutställningen 45

Barocktiden 45. — Rococon 54. — Gustavianerna 63. — Öfvergången till 1800-talet och vårt sekel 71.

Carl XIV Johans-utställningen 82

Två sekel af Stockholms lif 100

Stockholm i den svenska konsten (med 13 bilder) 109

Stockholmsnaturen i svensk dikt 157

LSwed
L6617

173407

Author Levertin, Oscar Ivan

Title Samlade skrifter. Vol.19.-Svensk konst och
Svensk natur.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU